John Ruskin

Elementi del Disegno e della Pittura

RUSKIN John. **741+751**

ELEMENTI DEL DISEGNO E DELLA PITTURA.

Traduzione dall'inglese con prefazione e note di E. Nicolello.

(Biblioteca Artistica, vol. VII).

1898. *Torino - Fratelli Bocca - Editori.* — Un vol. in 16°, pag. XXXII - 259 con 48 figure . . . . . . L. 5 —

RUSKIN John. **741+751**

ELEMENTI DEL DISEGNO E DELLA PITTURA.

Traduzione dall'inglese con prefazione e note di E. Nicolello.

(Biblioteca Artistica, vol. VII).

1898. *Torino - Fratelli Bocca - Editori.* — Un vol. in 16°, pag. XXXII - 259 con 48 figure . . . . . . L. 5 —

RUSKIN John. **741+751**

ELEMENTI DEL DISEGNO E DELLA PITTURA.

Traduzione dall'inglese con prefazione e note di E. Nicolello.

(Biblioteca Artistica, vol. VII).

1898. *Torino - Fratelli Bocca - Editori.* — Un vol. in 16°, pag. XXXII - 259 con 48 figure . . . . . . L. 5 —

JOHN RUSKIN

ELEMENTI DEL DISEGNO E DELLA PITTURA

Biblioteca Artistica. — Vol. VII.

JOHN RUSKIN

Elementi del Disegno e della Pittura

Traduzione italiana dall'ultima edizione inglese

CON PREFAZIONE E NOTE

DI

E. NICOLELLO

Con 48 figure nel testo.

TORINO

FRATELLI BOCCA

MILANO - ROMA - FIRENZE

1898

PREFAZIONE DEL TRADUTTORE

Il nome di Ruskin dovrebbe essere particolarmente amato ed ammirato in Italia, perchè in questa nostra terra tanto bella, e pur così negletta da' suoi figli, il grande filosofo e critico d'arte inglese soggiornò a lungo e replicate volte, esaminando e studiando e commentando con acuto criterio d'arte e somma perspicacia quei ricchi tesori del genio italico che sono sparsi nella Toscana, nell'Umbria, a Venezia. E rivelò questi tesori d'arte a' suoi concittadini, insegnando loro ad ammirarli più che per la bellezza esteriore, per il profondo lor significato morale; additando quei particolari di perfezione delicatissimi che sfuggono allo sguardo errante ed incerto dell'osservatore comune, mentre bastano spesso per sè soli a sollevare la mente nelle regioni superiori dell'idealità e produrre quel senso indefinito di godimento puro, di cui sono capaci gli animi nobili e gli intelletti colti ed educati.

Nelle vetrine de' librai, a Firenze, si vedono esposti in mostra due volumetti dalla bianca copertina: sono i *Mornings in Florence* ed il *St-Mark's Rest*, nelle brutte edizioni americane, che non a torto vengono aborrite dai fedeli ruskiniani, troppo abituati a veder trascorrere negli eleganti caratteri delle nitidissime edizioni originali di Sunnyside (presso Londra) i pensieri del Maestro, simili a ruscelletti ora cheti e trasparenti e melodiosi, ora turbolenti e chiassosi e sonori, i quali tutti però concorrono a formare un fiume largo e solenne che si svolge tra paesaggi di varia bellezza e talvolta precipita in cascate maestose e potenti.

Ma non solo il campanile di Giotto e le pitture dell'Orcagna e del Memmi e del Gaddi, e Santa Maria del Fiore e Santa Maria Novella e i tesori di San Marco gli furono ispiratori di opere profonde ed improntate ad una originalità di ricerche e di osservazioni mirabile e squisita; ma altresì e le *Pietre di Venezia*, e la *Val d'Arno*, e le ville del lago di Como e tutto quanto di bello in Italia egli abbia scrutato col suo sguardo sagace ed onniveggente, gli furono oggetto di studio amoroso e sempre gli tornano vivi alla mente in ogni opera sua, in ogni suo scritto, sia che tratti di arte, o di scienza o di economia politica.

Pure, sebbene Ruskin presso di noi non possa

dirsi sconosciuto, chè anzi non mancano anche fra gl'Italiani dei discepoli suoi colti ed intelligenti, tuttavia non molti ne conoscono più del semplice nome; e meno ancora sarebbero ove il signor De La Sizeranne non avesse con amore infinito e con chiarezza maravigliosa studiata la figura varia e multiforme del Maestro.

Poco sopra ho chiamato Ruskin filosofo e critico d'arte, ma non vorrei con questi attributi esser frainteso dal lettore e porre il nostro *eroe* (poichè veramente un eroe può chiamarsi Ruskin, nel senso attribuito alla parola da Carlyle) sotto una luce sospetta. Da noi invero entrambe quelle espressioni hanno comunemente ogni sorta di significato, eccetto quello che dovrebbe essere il solo esatto. E così per *filosofo d'arte* s'intende un uggioso ricercatore di teorie e di filosofemi a base di cervellottiche speculazioni senza utile e spesso senza senso; e nel *critico d'arte* o si vede il paziente rosicante dei musei e delle gallerie, che ficca il muso sulle tavole antiche come per annusarne la vernice, e le esamina minutamente, non per ammirarne la bellezza delle figure o la grazia delle linee e l'armonia dei colori, ed il significato ed il sentimento che si sprigionano dalla storia rappresentata; non per provare, insomma, un vero godimento spirituale e farne partecipi gli altri; ma per ricercarvi in qualche angolo un motto, un nome, una sigla, un segno

qualunque che cambi di punto in bianco la paternità dell'opera d'arte; onde lo scopo di tanto studio non sarà quello di derivarne un insegnamento estetico, ma bensì quello di porre in dubbio il nome dell'autore cui il tale o tal altro quadro venne dalla tradizione attribuito; felice il critico se dopo anni ed anni di pazienti ricerche riuscirà a partorire un opuscoletto per spiegare a chi non lo legge che quel tal quadro di Raffaello è invece di uno sconosciuto qualunque, o che quella tale pittura, mettiamo del Perugino, fu fatta qualche anno o qualche mese od anche qualche giorno prima di quello che finora si credeva.

Oppure, ed è peggio ancora, più comunemente critico d'arte è detto colui che sulle colonne di fogli politici o letterari, od anco in opuscoli e volumi va blaterando di quadri e di statue, impancandosi a giudice autorevole, ricco d'una mezza dozzina di termini d'*atélier*; mentre tutto si riduce a dir bene dell'uno o dir male dell'altro artista, non sempre sinceramente, ma dopo aver ben teso gli orecchi a quel che ne dicono i competenti, o talvolta anche per solo spirito di contraddizione, o per parere spregiudicato e superiore alla moda, senza farsi scrupolo di gettare il dileggio sul nome di un artista che ha lavorato seriamente ed all'arte ha dedicato quegli sforzi e quei sacrifici che il critico, nel suo facile mestiere, non conobbe nè sognò mai.

In ogni caso carattere quasi generale di codestoro è la completa mancanza non soltanto della conoscenza tecnica dell'arte, ma ben anco di una seria cultura ed educazione e sentimento e coscienza artistica.

E così il vero concetto e la vera missione della critica d'arte non solo sono sconosciuti, ma vengono travisati affatto da questi guastamestieri, con grave danno dell'arte e degli artisti stessi, i quali invece di trovare in essa quegli insegnamenti che li potrebbero sorreggere ed aiutare ne' loro sforzi per raggiungere quell'ideale spesso ancora confuso e bisognoso come di un raggio caldo di sole, che dissipando le nebbie del pregiudizio faccia apparir limpida e chiara la verità; ne traggono all'opposto o lo sconforto di un giudizio avventatamente o ciecamente o bassamente sprezzante, oppure argomento per impegolarsi sempre più nell'errore od inoltrarsi nella falsa strada.

Di qui l'odiosità non del tutto ingiustificata cui va soggetta siffatta critica non solo da parte degli artisti, ma anche da parte del pubblico, per quanto il pubblico stesso legga con interesse quelle tali critiche; non, tuttavia, con un interesse sano, nobile ed elevato, di cui certo quegli scritti non sarebbero, per la maggior parte, meritevoli; sì bene per mera curiosità, o *per tenersi al corrente* del così detto movimento intellettuale (in-

teso nel modo più superficiale che si possa immaginare) per farsi proprii i giudizi altrui e parlare da *intenditore* a proposito od a sproposito della Esposizione o Mostra artistica del momento.

Ma ben pochi fra noi s'imaginano che vi sia una critica d'arte superiore alle meschine ambizioni, alle piccole invidiuzze ed alle sterili vanità di un ristretto ambiente o di un fugace istante, e che possa invece mirare a ben altri ideali e diventare elemento potente di educazione, aprire vasti e geniali orizzonti al pensiero dell'artista e di chi, pur non esercitando l'arte, non vuol essere soltanto *fruges consumere natus*, ma vuol *saper* godere della emanazione più elevata dello spirito umano — l'arte. Una critica ricca di ammaestramenti e di poesia in pari tempo, perchè deriva da una mente che alla solida e pratica conoscenza dell'arte unisce una vastissima dottrina ed un amore sincero ed infinito della bellezza; dalla mente di un pensatore che molto ha imparato, molto veduto, molto osservato, sempre con vivo entusiasmo e con ingenua tenerezza e con sicura fede; e che molto *antiveggendo* sa ne' suoi insegnamenti con intelletto vigile e con discernimento perspicace mettere a contributo tutto quello che imparò, che vide e che gli suscitò un palpito nel cuore; e con parola viva, varia ed efficace dall'insegnamento non mai arido nè dottrinale di un fenomeno della natura o del-

l'arte trasporta d'un tratto a considerazioni profonde della filosofia della vita, od inalza il pensiero alle sublimi regioni della poesia. Una critica d'arte, in una parola, che non è insegnamento, non è storia, non è filosofia, non è poema, ma è tutto questo in una volta, fuso in mirabile armonia, suscitante come la visione radiosa del pensiero artistico nella sua universalità; onde il lettore, travolto come in una corrente purificatrice durante la lettura, se ne toglie con la mente arricchita di nuove e squisite sensazioni che non dimenticherà più, con la coscienza di aver acquistato un tesoro di pregio raro ed inestimabile.

Tale è la critica d'arte di John Ruskin.

I suoi libri possono ben chiamarsi, secondo l'espressione di R. De La Sizeranne, *Poemi della critica*, non essendo dessi altrimenti che il frutto spontaneo e *necessario* di un temperamento sensibile e vibrante e di un'educazione compenetrata del sentimento della bellezza per l'appassionata contemplazione della natura e per la diuturna meditazione.

L'entusiasmo è il suo movente; una profonda convinzione, la sua guida. A poco più di venti anni, offeso nella sua infinita ammirazione per il paesista Turner dall'acre ed ingiusta guerra che la critica ufficiale muoveva a questo artista,

pensa di scrivere una replica ad un articolo apparso nel *Blackwood's Magazine*, appunto contro Turner; ma gli argomenti e le idee gli si accrescono, si moltiplicano, si estendono; l'articolo dovrebbe diventare un opuscolo intitolato: “ Turner e gli antichi „, e per procurarsi gli elementi viaggia nel continente, visita Roma e le altre città dell'Italia e dell'Europa del Nord. Esamina, studia, commenta i monumenti ed i capi d'arte delle gallerie e dei musei, sempre portando nel cuore la cara immagine della bella Natura, che mai non cessa di ammirare e di riguardare come il sempiterno modello di bellezza, come l'ammaestramento perenne dell'uomo e dell'artista. E ne ritorna lanciando al pubblico de' suoi concittadini sorpresi il primo volume dei “ Modern Painters „, un grosso volume denso di osservazioni, di confronti, d'idee nuove ed originali, ed in cui son poste le basi di tutta una scuola d'arte che farà la gloria dell'Inghilterra; in cui già fin d'allora, nel 1843, e cioè più d'un ventennio prima che i paesisti francesi incominciassero la loro gloriosa campagna, veniva affermato il principio del *realismo* nel vero e nobile senso della parola: cioè dello studio diretto del vero. E il primo volume vien tosto seguito da un secondo, e poi da un terzo, un quarto ed un quinto, costituenti l'opera più colossale che mai uomo abbia scritto a contributo

dell'arte, ed in cui la Natura intera è chiamata a testimone delle innumerevoli affermazioni ed insegnamenti; e il cielo e le acque e i boschi e le montagne si svolgono davanti alla fantasia attonita del lettore nelle mille loro apparenze di forma, di luce, di colore, in un'apoteosi radiosa, in un sublime incanto dell'anima e del sentimento.

L'entusiasmo e la convinzione non l'abbandonarono mai in tutti gli scritti consecutivi, in tutte le sue letture e conferenze e lezioni, in tutta la propaganda fervente e maravigliosa del suo pensiero estetico e sociale. Il concetto primo e gigante che determinerà tutte le sue azioni è quello della missione sociale dell'arte e della sua supremazia morale; l'arte gli apparisce come una parte integrante della storia universale, come elemento essenziale del perfezionamento umano; ed allo sviluppo di tal principio egli si dedica con tutto lo slancio dell'anima sua, con tutte le forze del suo ingegno.

Dovunque egli intraveda una verità che lumeggi o rafforzi il suo principio, egli vi marcia arditamente incontro, mettendo a profitto tutti i mezzi dello scibile umano, tutte le potenze dell'universo intiero.

Botanica, mineralogia, storia, filosofia, economia politica, filologia, matematica, poesia, per magica evocazione entrano in scena con grazia inattesa a spiegare, a confermare, a mo-

dellare il pensiero del Maestro, operando i connubii più inaspettati, palesando le fratellanze più maravigliose ed armoniche. “ Per aiutare alla comprensione d'un'opera d'arte, per trattenerci ancora un istante davanti ad un particolare di scoltura, Ruskin mette a contributo tutto il mondo fisico, come poco fa aveva messo il mondo morale. Qui nella piega di un velo o nella sua caduta vede la legge misteriosa che regge i mondi , e là, nella curva di un petalo, ha veduto il fiore che annunzia un Dio. Tutte le nozioni scientifiche o morali accumulate dai secoli si raggruppano naturalmente intorno all'oggetto che egli esamina con voi. Dovunque si collochi, egli discopre l'insieme dei fenomeni naturali e delle simpatie umane; su qualunque coppa egli si chini, essa riflette l'universalità delle cose che passano sul nostro capo. Una poesia sana, scientifica, nutriente nasce da quei semplici raffronti. Egli non crea, non inventa, nè discopre, nè suppone; collega delle idee e passa rapidamente da un punto di vista ad altri che non si supponevano così vicini, unisce delle simpatie oscure. Si tiene ad un punto centrale dove convengono tutte le conclusioni della scienza, dell'arte, delle religioni, delle filosofie, e bruscamente, d'un sol colpo, mette queste idee in comunicazione „ (1).

(1) R. De La Sizeranne, *Ruskin et la Religion de la Beauté*, pag. 109.

E tutto ciò con un magistero di stile, per cui taluno potè dire essere Ruskin il più grande prosatore della letteratura inglese; con una lingua ricca, morbida, insinuante o netta, precisa, vibrante. Ora è la persuasione, ora l'assalto; e le similitudini e i confronti e i richiami si presentano pronti alla vigile sua mente; “ dopo aver tradotto le immagini dei pittori in idee, traduce le idee dei filosofi in immagini; per raccontare, dimostra; per dimostrare, dipinge „. Ed è veramente somma l'arte con cui sa dare una parvenza plastica all'idea, e dall'immagine plastica sa far sbocciare una verità morale; ed il ragionamento e l'immagine si alternano, si surrogano gradatamente ed insensibilmente, affinchè la mente del lettore non si stanchi mai, e possa trovar dove riposarsi, come il viandante riposa l'occhio sul verde dei prati e sui delicati colori della campagna che è davanti ed ai lati della strada.

Perfino i problemi più astratti dell'economia sociale gli si presentano sempre sotto apparenze plastiche e pittoresche; dappertutto, ne' suoi libri, sono “ immagini che si approfondiscono fino all'idea, idee che si schiudono in immagini; delle fantasie che si mutano in polemiche, delle analisi che terminano in azioni di grazia; delle antitesi quanto basti a lumeggiare il pensiero, dell'erudizione quanto occorra per la serietà;

troppa poesia per rimaner terra terra, troppa scienza per perder terreno, ed infine, per non lasciarsi abbandonar troppo alla sentimentalità, un po' d'umorismo; ma per non far pompa dello spirito, molto amore „.

Molto amore: ecco il profondo segreto di tutta la sua potenza, la qualità che gli attribuisce una fisionomia unica fra tutti i critici e i filosofi dell'arte, anche tra i più grandi; quella che dà vita alle sue parole, le quali non solo istruiscono, ma evocano e creano; che trascina ed appassiona l'anima del lettore.

Egli non ha descritto se non perchè ama, ed ama perchè tutto quanto esiste nel creato per lui ha vita, tutto per lui è simbolo. L'opera sua è il trionfo di un panteismo sincero e grandioso; tutte le cose dell'universo gli appariscono come personaggi di un dramma immenso e misterioso, e tutte le cose di cui godono gli occhi egli abbraccia con tenerezza infinita; prende parte alle loro gioie ed ai lor dolori, ne segue le vicende nelle varie età, ne ascolta gl'insegnamenti, ne celebra le virtù, ne scruta ed interroga con ansia il significato morale.

E nelle opere dell'arte non iscorge soltanto un'armonia di forme, di linee e di colori; egli intravede un'armonia ben più sottile, ben più nascosta, ma, appunto per questo, ben più preziosa: è l'armonia del pensiero e dell'anima del-

l'artista con lo spirito del tempo in cui visse e col monito e l'impronta delle epoche che passarono.

Nelle sue evocazioni storiche palpita la vita delle generazioni passate; l'opera d'arte apparisce come l'imagine riflessa di un castello antico nelle acque di un fiume tranquillo; le onde si succedono alle onde con vece perenne ed assidua; ma l'imagine è pur sempre uguale, e durerà finchè dura il castello. Noi comprendiamo come davanti a quei capolavori altre intelligenze di altri tempi abbian dovuto fremere d'ammirazione, e altri cuori palpitare di commozione; e l'ammirazione e la commozione dell'anima nostra ci collegano con un senso sottile ed indefinito di simpatia con quelle anime antiche e con le anime da venire che non cesseranno di ammirare e di commuoversi davanti allo stesso prodotto del sentimento umano.

Per questo amore, per questa inestinguibile fiamma di entusiasmo che sempre lo anima, Ruskin non si contentò mai di rimanere nel puro campo dell'astrazione, di dettare gl'insegnamenti, le teorie; ma sempre ed ardentemente mirò a tradurre le idee nella pratica realtà.

L'arte ha una funzione eminentemente sociale, egli dice (e così ripete in questi giorni Leone Tolstoï, un pensatore che con Ruskin ha non pochi punti di contatto), e perciò bisogna favorire il gusto dell'arte nelle folle, bisogna pro-

clamare tutte le cose belle per insegnarle a coloro che non guardano o non pensano; l'arte non dev'essere il privilegio dei ricchi; di essa devono gioire anche gli umili; ma perchè possano gioirne devono comprendere; ed eccolo per quattro anni, dal 1854 al 1858, insegnare il disegno in una scuola serale d'adulti ed apprendere a quelle rozze menti i principii del paesaggio e dell'ornamentazione, e, sopratutto, con la parola dolce e persuasiva accendere in quei cuori semplici il sacro amore del bello. Però non basta l'insegnamento: occorrono gli esempi; ed eccolo nel 1876 fondare nella industriale Sheffield un museo per gli operai dove quadri antichi e modelli delle arti dette minori, diligentemente scelti, pendono dalle pareti o s'allineano nelle vetrine insieme coi dipinti delle migliori architetture delle varie civiltà e coi cristalli, le onici e le pietre preziose e le tavole colorate che ritraggono gli uccelli più svariati del mondo; allietando così l'occhio del modesto visitatore col sorriso delle cose belle ed educandone il cuore a delicati sentimenti ed impartendogli alla mente un'istruzione piacevole e discreta.

Chiamato a reggere la cattedra d'arte ad Oxford, affinchè l'insegnamento non rimanga vuoto e dottrinale, ma le verità estetiche che egli verrà illustrando possano avere la pratica dimostrazione ed attuazione, annette alla cattedra

col danaro proprio una scuola di disegno ed una ricca collezione di opere originali delle varie scuole antiche e moderne e di numerose ed accurate copie dei migliori maestri, di cui molte di sua mano stessa.

Il suo pensiero è sopraffatto dal terribile problema sociale; egli vorrebbe che la felicità arridesse alle classi povere; una felicità derivante dal lavoro, ma da un lavoro sano e lieto che tutta rendesse all'uomo la dignità sua di essere pensante e non ne corrompesse la salute con le pestilenziali esalazioni e col lavoro inestetico delle industrie moderne. Egli vuol ripristinare le tranquille e pacifiche industrie de' nostri avi; ed eccolo ristabilire nel Westmoreland l'antica tessitura a mano, famosa un tempo in quella regione, ma oppressa e strozzata dall'intrusione degli odiosi meccanismi moderni; ed a Laxey l'antica industria del panno nero fatto con la lana nera dei montoni di quella regione; nelle quali industrie il lavoro manuale venga soltanto aiutato dai meccanismi semplici e dalle forze naturali della natura, e non sostituito interamente dalla forza bruta del vapore. Dovunque scorse un principio da poter applicare, alla sua applicazione egli si diede con tutti i mezzi e con tutte le forze, superando gli ostacoli dei nemici, attraversando il ridicolo, ma ottenendo pur sempre lo scopo voluto.

Dire quali siano stati gli effetti di un'operosità così sorprendente sarebbe còmpito ben difficile, se pure non impossibile. Non mai critico d'arte potè esercitare una così grande influenza; e si può affermare, senza tema di esagerazione, che se l'Inghilterra occupa oggidì un posto tanto eminente nel consorzio artistico-intellettuale delle nazioni, lo si deve al potere da lui esercitato direttamente con l'opera sua, od indirettamente col valido e generoso appoggio da lui dato allo sviluppo delle nuove ed originali manifestazioni degl'ingegni del suo paese nel campo dell'arte.

Ma siccome più che a formare degli artisti egli ebbe cura di istruire le masse, di renderle sensibili al bello, di insegnar loro ad ammirare, la sua maggior gloria sarà appunto quella di aver educato all'amore dell'arte i suoi connazionali; onde gli artisti trovando terreno acconcio ed accoglienza favorevole ed incoraggiamento per i loro sforzi possono dedicarsi con animo sereno e vigore crescente allo studio ed al perfezionamento proprio. Ed oggidì là, in quell'Inghilterra, che finora veniva chiamata per eccellenza la nazione dell'industria e dell'interesse, fioriscono e si moltiplicano le scuole d'arte in tutte le sue manifestazioni; ed è la sola, si può dire, in cui il pensiero dell'arte sovrasti alle varie manifestazioni della vita, in cui l'arte ornamentale e decorativa rivesta un'assoluta originalità e mo-

dernità di forme; in cui il gusto dell'arte sia reso popolare nel modo migliore, e cioè non tanto con lo sviluppo dato alle così dette arti maggiori, quanto nella cura costante di ottenere almeno un gentile accenno dell'arte anche nei più modesti prodotti dell'industria.

E tanta è l'originalità della nuova arte decorativa inglese, che essa si è imposta persino nel continente, dove l'ingegno in questo ramo importantissimo dell'arte sembra isterilito nella fiacca ripetizione delle vecchie forme. Venendo nel continente però essa ha assunto delle apparenze grottesche e ridicole, cosicchè quegli aborti decorativi di un gusto pseudo-inglese che in Francia, in Germania ed anco da noi diguazzano sulle copertine di libri e nelle pagine di periodici illustrati non sono che brutte manifestazioni di un'arte falsa; falsa perchè non corrisponde al gusto nazionale; brutta perchè frutto dell'imitazione e non prodotto sincero e genuino.

Nè di questo certo si rallegrerebbe Ruskin, chè troppo delicato è il suo sentimento artistico e troppo egli sa che in un paese l'arte non può assurgere ad una vera e duratura grandezza, se non deriva direttamente dal gusto e dal sentimento nazionale; come pure certo non approverebbe le esagerazioni di stranezza che spesso assumono oggidì certe forme d'arte decorativa nella stessa Inghilterra; troppo religiosa vene-

razione egli nutre per la squisita armonia di ogni forma naturale, da sopportar di vederle così goffamente storpiate, allungate, stiracchiate. Chè se egli potè inneggiare alle rozze immagini che di un fiore o di una foglia o di un animale scolpivano nei capitelli delle colonne delle cattedrali gli artefici del medioevo, gli è che quelle ben sono degne di ammirazione, essendo il prodotto spontaneo ed ingenuo di un'anima d'artista ignorante, ma sincera; mentre non può certo essere oggetto di ammirazione la forma fatta goffa a bello studio; poichè in essa si sente lo sforzo di voler far brutto; essa manca di sincerità e d'onestà.

Comunque, l'influenza di Ruskin fu grandissima e finchè i suoi insegnamenti furono ascoltati con religioso rispetto essi diedero i frutti più rigogliosi che mai insegnamento estetico abbia prodotto; nella legione innumerevole dei suoi discepoli dell' Inghilterra rifulgono nomi illustri nelle arti e nelle lettere; e qui in Italia, oltre il nome di Giacomo Boni, sapiente riordinatore di monumenti e di opere d'arte, piacemi ricordare con particolar lode quello del giovane e studioso Domenico Tumiati, il quale nel suo libro sul Beato Angelico diede un saggio geniale — il primo forse in Italia — di una critica d'arte che non s'arresta soltanto ad un'arida constatazione di date e di fatti, o ad una su-

perficiale descrizione delle forme esteriori dell'opera esaminata o a delle divagazioni senza fondamento; ma ricercando le ragioni storiche e psicologiche dell'opera d'arte, ne fa un prodotto vitale, e ne indaga il significato morale, fonte di godimento estetico assai maggiore che non la sola bellezza esteriore della forma.

Compreso d'una devota ammirazione — e dirò anche di gratitudine — per l'opera insigne di John Ruskin, e persuaso di far cosa utile, mi sono accinto a tradurla se non per intero, in quelle parti almeno che possono interessare il pubblico italiano.

Ed ho incominciato con gli *Elementi del Disegno*. Nè deve parer strana la scelta; perchè sebbene in questo libro — per la stessa natura sua — non appariscano evidenti i pregi dello scrittore e del critico, cui ho accennato poc'anzi, esso è tuttavia così ricco di preziosi insegnamenti e di acutissime osservazioni, che io lo ritengo sommamente utile per tutti coloro, i quali amano possedere una coltura artistica, e per quelli specialmente che intendono dedicarsi alla pratica dell'arte, sia per deliberato proposito, sia per dilettantismo, considerato come serio complemento di educazione.

Chè anzi ai *dilettanti* s'indirizzava Ruskin nello scrivere la presente opera, ben sapendo come

per l'educazione del gusto artistico fosse d'uopo rivolgersi sopratutto ad essi e cercare con ogni sforzo di sottrarli alle lusinghe di una vanità meschina ed agli effetti esiziali dell'insegnamento privato, quale viene troppo spesso *esercìto* da mestieranti, che privi di abilità tecnica hanno vuoto il cervello e chiuso il cuore ad un ideale nobile, ad un sentimento elevato dell'arte, e per cui questa si riduce a quell'imparaticcio da essi stentatamente raggiunto; onde invece di coltivare nell'allievo il senso ed il gusto dell'arte, gli vanno inconsciamente instillando un' idea gretta dello scopo di essa e la comprensione e la visione falsa delle cose.

Nè a migliore intento riescono i Manuali di cui la Francia, specialmente, è feconda produttrice. Son questi dei libri scritti con garbo e con brio, e nei quali la Pittura è trattata quasi come un grazioso gioco di società: vi s'insegna a fare il cielo di mattina e il cielo di sera; l'acqua corrente e l'acqua stagnante; il prato in pieno sole ed il prato in ombra, indicando e dosando la qualità e la quantità dei colori, onde il lettore ne ricavi delle nozioni utili per dipingere un ventaglio, od empire una pagina d'*album* con uno schizzo di *molto effetto.*

Il lettore non troverà nel libro di Ruskin delle nozioni così piacevoli; ma in cambio imparerà a considerar l'arte con un intendimento

severo e pari alla nobiltà ed elevatezza della sua funzione; se con costanza si atterrà ai suggerimenti dell'Autore, egli verrà gradatamente acquistando una tecnica solida ed efficace; ad ogni modo in questo libro apprenderà ad osservare, a studiare, ad amar la Natura, a comprenderne il profondo significato, a sviscerarne gli elementi di bellezza, per rintracciarli poi nelle opere dei grandi maestri, provando così le emozioni più squisite, per le quali esse furono create. Giacchè nello scrivere questi suoi Elementi, Ruskin non intese tanto ad ammaestrare la mano, quanto ad educare il cuore e l'intelletto, guidato sempre da una modernità di concetti e di intendimenti maravigliosa.

Nel tradurre l'aureo volume il mio pensiero ricorreva spontaneamente ad un'altra grande opera ricca d'insegnamenti preziosi e d'una freschezza rara — il *Trattato della Pittura* del divino Leonardo —; e non ho potuto trattenermi dal farvi richiamo qua e là (1), quando mi parve che il pensiero del Moderno trovasse particolare appoggio nel pensiero dell'Antico, o l'uno desse perfezione all'altro.

Io spero che il lettore vorrà accogliere questa

(1) Nelle citazioni mi sono riferito alla bella edizione pubblicata dalla Unione Cooperativa Editrice, Roma, 1890.

mia traduzione col favor che si deve all'Autore e con la benevolenza che io mi attendo pe' miei sforzi, onde di lieto animo possa dedicarmi ad apprestargli un altro bel libro di Ruskin, il quale per aver tratto gli insegnamenti in esso contenuti dallo studio degli antichi maestri toscani, volle intitolarlo: *Le leggi di Fiesole.*

Gennaio 1898.

PREFAZIONE DELL'AUTORE

I. — Potrebbe credere taluno che scrivendo la prefazione ad un Trattato del disegno, io dovessi distendermi sopra le ragioni per le quali si dovrebbe imparare quest' arte; ma esse mi sembrano tante e così ben fondate, che non ardisco neppure esporle nè rafforzarle con nuovi argomenti. Con licenza adunque del lettore, e poichè questo volume è già fin troppo grosso, io lascierò da parte ogni discussione sull'importanza del soggetto, e toccherò di quei punti relativi al metodo secondo cui la materia dev'essere trattata e che mi sembrano meritevoli di discussione.

II. — Dirò anzitutto che il libro non è scritto per i fanciulli d'età inferiore ai dodici o quattordici anni. Poichè non ritengo esser saggio consiglio quello di indurre un fanciullo ad un qualsivoglia studio dell'arte, che non sia puramente quello, cui la sua libera volontà lo spinga. Se

il fanciullo dimostra dell' attitudine per il disegno, lasciatelo scarabocchiare a bella posta sul primo pezzo di carta gli capiti tra le mani, lodandolo debitamente se dimostra diligenza ed osservazione del vero ne' suoi sforzi; e così pure lasciate che si diverta con dei colori (a buon mercato, però), appena glie ne venga desiderio. Però se il fanciullo non fa che imbrattare la carta di tinte senza senso, toglietegli la scatola dei colori, finchè non sappia far meglio; ma non sì tosto esso incomincia a dipingere gli abiti rossi de' soldatini, le bandiere listate dei bastimenti, ecc., lasciate i colori a sua disposizione; e senza limitargli la scelta del soggetto nel campo di quell'arte immaginativa e storico-militare così prediletta dai fanciulli (ed altrettanto stimabile, del resto, quanto è quell'arte storica tanto cara ai loro maggiori di età), i genitori farebbero bene ad animarlo a riprodurre, sia pure in modo fanciullesco, le cose che vede e che gli piacciono: uccelli, o insetti, o fiori, o frutti.

III. — Fatto più grandicello, al ragazzo si dovrebbero permettere i colori soltanto per premio, quando abbia dimostrato diligenza e miglioramento ne' suoi disegni a matita. Alcune poche stampe buone e divertenti dovrebbero sempre trovarsi tra le mani di un fanciullo; oggidì le incisioni si fanno a così buon prezzo, che diffi-

cilmente vi sarà un volume di raccontini senza buone vignette; ora, si incoraggi il fanciullo a copiare quelle che più gli piacciono; ma la scelta sia ristretta a *poche* incisioni ed a pochi libri. Se un bambino ha troppi giocattoli, se ne stanca presto e li fa a pezzi; e così, se un fanciullo ha troppe stampe, se ne farà semplicemente un trastullo e le scarabocchierà; mentre meno egli ne possiede, più il diletto che ne ricava è grande e l'attenzione concentrata.

I genitori nòn devono darsi altro pensiero per istruire il fanciullo nel disegno, all' infuori di quanto deve interessarli affinchè non isprechi troppa carta e non si insudici gli abiti con i colori; limitino le loro cure ad insegnargli a tener bene la matita, il regolo e ad indicargli, se vedono il lavoro che ha fatto, dove una linea è troppo lunga o troppo corta o troppo storta, in confronto coll'originale; essi debbono soltanto preoccuparsi affinchè il loro figliuolo sia *accurato.* Se il fanciullo dimostra attitudine ad inventare o raggruppare delle figure, i genitori non gli muovano rimprovero nè lode; ne ridano di cuore con lui e dimostrino contentezza di ciò che egli ha fatto, se essi ne sono veramente lieti e soddisfatti; ma non lo lodino della sua abilità più di quanto non lo loderebbero della sua robustezza. Scenda la lode al fanciullo soltanto in quanto dimostra abnegazione per il lavoro; e sopratutto

per l'attenzione e l' impegno che vi impiega; altrimenti lavorerebbe solo per vanità e sempre male.

Giunti all'età dei dodici o quattordici anni il fanciullo o la giovinetta possono essere indirizzati ad uno studio serio dell'arte, ed allora credo che il presente libro potrà recar loro qualche vantaggio, come pure ho buona speranza che possa essere utile a quelle persone di età più inoltrata che desiderano conoscere alcunchè dei primi principii dell'arte.

IV. — Non si creda tuttavia che io intenda di proporre il presente metodo di studio come assolutamente il migliore: lo ritengo soltanto il migliore che finora io abbia saputo immaginare per uno che voglia studiare da sè. Non è punto improbabile che una maggiore esperienza acquistata nell' insegnamento mi porti a modificarlo vantaggiosamente sotto molti aspetti: ma sono certo intanto che i principii essenziali del mio metodo sono ben fondati, e che la più parte degli esercizî proposti sono di quella maggior utilità che possano offrire degli esercizî non destinati a svolgersi sotto la sorveglianza di un maestro. Intanto questo metodo è così sostanzialmente differente da quello per solito adottato dai maestri di disegno, che è necessario premettere qualche parola di spiegazione, per giustificare ciò che altrimenti potrebbe interpretarsi come una stranezza ricercata.

V. — I trattati che ora si pubblicano sul disegno, sono tutti rivolti, per quanto mi consti, o all'uno o all'altro dei seguenti scopi. O a far acquistare all'allievo l'abilità di schizzare lestamente a lapis o all'acquerello, in modo da gareggiare (pure restando ad una considerevole distanza) coi lavoretti de' nostri artisti di second'ordine; oppure a procurargli tale padronanza di forme matematiche, da renderlo in seguito capace di disegnare con facilità ed a buon prezzo per le manifatture. Se il disegno è considerato come un ornamento di coltura, il primo di questi scopi è quello comunemente proposto; mentre il secondo scopo è quello cui mira specialmente l'insegnamento della Marlborough House e delle Scuole Governative al ramo Disegno.

VI. — Sulla opportunità dei metodi di studio adottati in queste scuole per raggiungere lo scopo da esse particolarmente proposto è difficile emettere un giudizio; soltanto, mi sembra che da noi si confonda troppo facilmente l'arte *applicata* all'industria, con l'industria stessa. Per esempio, l'abilità con cui un operaio fornito d'inventiva disegna e modella una bella tazza, è vera abilità artistica; mentre l'abilità con cui altri copia ed in seguito moltiplica le migliaia di volte quella tazza, è abilità di manifattura: e le facoltà che dovranno rendere l'operaio ca-

pace a disegnare e ad elaborare il suo lavoro originale, non si debbono coltivare con lo stesso sistema d'istruzione che dovrebbe adottarsi per rendere capace un altro operaio a riprodurre il massimo numero di copie approssimative di quel lavoro, in un dato tempo. Di più: è principio dannoso quello di limitare l'educazione dell'artista agli scopi diretti dell'industria. Ottenete prima l'istruzione migliore che potete e le mani più abili, indipendentemente da ogni considerazione di economia o di facilità di riproduzione; in seguito lasciate al vostro artista fatto esperto la cura di stabilire fin dove l'arte può esser resa popolare o la manifattura nobile.

VII. — Ora, io credo che (a parte le differenze di temperamento o di carattere individuale) l'eccellenza di un artista, come tale, dipenda tutta dalla educazione del sentimento, e che questa sia la cosa essenziale che un maestro od una scuola possano insegnare; cosicchè mentre la facoltà dell'inventiva distingue l'individuo dall'individuo, la facoltà del sentire distingue una scuola dall'altra. — Caratteristiche di ogni grande scuola sono la delicatezza del disegno e la finezza dell'osservazione; e l'unica regola che, in materia d'arte, ho sempre visto essere senza eccezione, è che ogni manifestazione d'arte grande è delicata.

VIII. — Per ciò lo scopo principale del se-

guente mio sistema d'insegnamento è di ottenere anzitutto nell'allievo una pazienza perfetta e, per quanto sta nelle sue forze, la delicatezza nel lavoro, ed insegnargli a veder giusto. Poichè io sono convinto che se noi vediamo abbastanza acutamente, troveremo poca difficoltà nel disegnare quello che vediamo; ma, supposto pure che la difficoltà sia tuttavia grande, io credo che vedere sia cosa ancor più importante che disegnare; ed io preferirei insegnare ai miei allievi il disegno perchè imparino ad amar la Natura, che non insegnar loro ad osservare la Natura perchè imparino a disegnare. Ed è certo di maggiore importanza che i giovani e coloro i quali non intendono di dedicarsi all'arte per professione, sappiano apprezzare l'arte degli altri, che non se acquistassero essi stessi molta abilità nell'arte. Ora, il metodo d'insegnamento del disegno comunemente seguìto è inetto a far acquistare questa facoltà di giudizio. Nessuno di quelli che si applicano allo studio superficiale dell'acquerello moderno, saprebbe comprendere le opere del Tiziano o di Leonardo; essi rimarranno sempre ciechi alle finezze del disegno di tali maestri, ed alla precisione con cui essi seppero tradurre il loro pensiero.

Ma per quanto poca sia l'abilità tecnica che lo studioso possa raggiungere seguendo il metodo che gli viene raccomandato in queste let-

tere, sono sicuro che egli non potrà avanzare negli esercizî consigliati senza imparare a capir che cosa significhi lavoro eccellente; e mentre va progredendo in essi, egli trarrà piacere ed interessamento nell'osservare le pitture delle grandi scuole, e verrà ad acquistare tal nuova comprensione della squisitezza del paesaggio, da compensarlo ad usura delle fatiche che gli avrò fatto subire.

IX. — E non è certo lieve questa fatica, nè senza pena; ma non potrebbe essere altrimenti, lavorando lo studioso senza l'assistenza di un maestro.

Affinchè una strada piana e diritta possa far progredire senza ostacoli, essa dev'essere altrettanto lunga quanto è piana; e le siepi debbono essere chiuse e bene ordinate, dove non vi è nessuna guida che avverta o richiami il passeggero fuorviato.

Il sistema seguìto in questo libro sorprenderà perciò, a tutta prima, piuttosto sgradevolmente, coloro che conoscono il metodo tenuto nella nostra classe al Collegio dei Lavoratori; poichè quivi l'allievo, avendo accanto il maestro pronto a levarlo dall' imbarazzo in cui lo facciano cadere i suoi primi sforzi, è *subito* collocato davanti ad un oggetto solido da disegnare, cosicchè ben presto trova divertimento ne' suoi sforzi ed interesse nelle sue difficoltà.

Naturalmente l'oggetto più semplice che si possa dare per modello è una sfera; e in pratica, una palla bianca da trastullo serve meglio d'ogni altra cosa. Si obbiettò che un circolo, ossia il contorno di una sfera, sia una delle linee più difficili da disegnare. È vero (1); ma io non ho bisogno che l'allievo me la disegni. Ciò che egli deve apprendere nello studio della palla è che l'ombra serve a dare il rilievo. Il che è della massima evidenza nella sfera, poichè ogni forma solida terminata da linee rette o da superfici piane deve parte del proprio rilievo alla sua prospettiva; ma nella sfera quello che, senza l'ombra, sarebbe un circolo piano, diventa, solo che vi si aggiunga l'ombra, l'immagine di una palla solida; e questo è ciò che fa capire all'allievo se il suo contorno circolare è giusto o falso. Non bisogna dunque mai preoccuparlo di questo; se egli disegna la palla così ovoidale da farla rassomigliare ad un uovo, non v'è che da mostrargli il grado d'errore in cui è caduto, e farà meglio la volta ventura, e meglio ancora la susseguente. Ma intanto la sua attenzione resta fissata alla gradazione dell'ombra, e si lascia che il contorno venga giusto quasi da sè, a tempo debito. Io dico contorno per farmi subito comprendere; —

(1) O, per meglio dire, sembra vero, perchè in un circolo ognuno può subito trovare l'errore. *N. d. A.*

ma per parlare con esattezza dovrei dire il termine dell'ombra; poichè io non permetto a nessun allievo della mia classe di disegnare un contorno, nel senso comune della parola. Anzi, la prima cosa che gli viene insegnata è che la Natura rileva una massa, od una tinta, contro l'altra, ma nessun contorno. Il secondo esercizio della prima lettera, è raccomandato, non per esercitare l'allievo a disegnare dei contorni, ma come l'unico mezzo per fargli acquistare, non avendo l'assistenza del maestro, la precisione dell'occhio e la disciplina della mano. Quando il maestro è accanto, gli errori della forma e dell'estensione delle ombre possono essere indicati allo studioso facilmente, come quelli del contorno; e la tecnica della mano può essere corretta gradatamente nei particolari del lavoro. Ma chi studia da sè può scorgere i proprii errori soltanto con l'aiuto del contorno esattamente tracciato, e solo può cimentare la fermezza della mano con un esercizio per cui non si richiede altro che questa fermezza; e durante il quale ogni altra considerazione (come la morbidezza, l'unità, ecc.) è affatto esclusa.

X. — Però tanto il sistema adottato nel Collegio dei Lavoratori, quanto quello raccomandato in questo libro, convengono in un principio, che io considero come il più importante e particolare al mio insegnamento: e cioè nel dare

una grandissima importanza, fin da principio, al color locale (1).

Io credo che il cercar di separare, nell'insegnamento, l'osservazione del chiaroscuro da quella del color locale sia sempre stato, e sarà sempre, esiziale allo sviluppo della percezione visiva dell'allievo, e che ne corrompa il gusto mentre ne ritarda il progresso. Non voglio ora far perder tempo al lettore con una discussione su questo principio; voglio soltanto fargli notare che esso è il solo che distingua il mio sistema, se sistema può dirsi. Giacchè la raccomandazione fatta all'allievo di copiare fedelmente, senza alterazione

(1) Per " color locale „ l'A. intende la tonalità generale dell'ambiente in cui si trova l'oggetto che si vuol copiare, o, per meglio dire, il rapporto reciproco del colore di questo oggetto con quello degli oggetti circostanti; per modo che, ad esempio, non si consideri il chiaroscuro di un oggetto come cosa per sè stante, ma bensì in relazione al colore dello sfondo che vien dato all'oggetto stesso; onde la copia di questo nel suo chiaroscuro non deve scindersi dalla copia del suo sfondo nella propria tonalità. Allo stesso proposito così mirabilmente si esprime Leonardo: " Lo studio de' giovani i quali desiderano professionarsi nelle scienze imitatrici di tutte le figure delle opere di natura, dev'essere circa il disegno accompagnato dalle *ombre e lumi convenienti al sito dove tali figure sono collocate* „ (*Tratt. d. Pitt.*, § 46).

N. d. T.

di sorta, ogni oggetto egli scelga per istudio, serve, fra l'altro, ad affrancarlo da ogni regola sistematica, ed insegna ai giovani a disegnare, allo stesso modo che il ragazzo della campagna impara a cavalcare, senza sella nè staffe; ed il mio scopo principale, da principio, è di fare in modo non che il mio allievo tenga le redini con grazia, ma che " simile ad un búttero non cada mai da cavallo „.

XI. — Ed è per questo che sempre mi rincrebbe di dover consigliare, in questi miei insegnamenti scritti, un metodo che potrà sembrare alquanto monotono o pedante. Ma, per chi studia da sè, simili pedanterie sono indispensabili, ed io non dispero che la fiducia di progredire sicuramente, e la soddisfazione che procura il compimento d'uno sforzo volontario, facciano superare allo studioso anche gli esercizî più noiosi, senza ripugnanza.

Ma se diversamente accadesse, ed egli trovasse i primi passi dell'arte troppo penosi, io lo prego solo di considerare se l'acquisto di una facoltà così grande, qual'è quella di poter esprimere i proprii pensieri con le linee e coi colori, non meriti un po' di fatica; o se sia ragionevolmente possibile che un simil dono possano ottenere coloro che non vogliano dar nulla per esso.

XII. — Lo studioso vedrà, tuttavia, che gli

ho risparmiato un lavoro di una certa difficoltà; vale a dire, lo studio delle leggi della prospettiva. Sarebbe invero cosa degna di studio, se egli potesse farlo con facilità; ma senza l'aiuto di un maestro, e nel modo in cui oggidì la prospettiva è insegnata, la difficoltà è maggiore del guadagno. Poichè non è certo la cosa più facile, in pratica, applicare le leggi della prospettiva, salvo che in un oggetto molto semplice. Tu potrai disegnare colle leggi della prospettiva la rotondità di un tavolo, ma non potresti disegnare la curva di una rada; tu puoi con la prospettiva rappresentare in iscorcio un trave di legno, ma non un braccio.

Queste leggi sono troppo assolute e troppo poche per potersi applicare ad ogni forma fine o complessa; e perciò dovendo imparare a disegnar queste puramente ad occhio, non avrai bisogno di altro aiuto per imparar a disegnare quelle più semplici. Nessun grande pittore si diede mai soverchio pensiero della prospettiva; e ben pochi ne conoscono le leggi; essi disegnano tutto ad occhio (1) e, con ragionamento abbastanza

(1) Aiutandosi, tutt'al più, con dei mezzi meccanici semplicissimi, come sarebbe il filo a piombo, per verificare " gli scontri delle cose „ secondo che dice Leonardo; oppure col prendere le misure delle distanze tenendo la matita o l'asta del pennello verticalmente od orizzontalmente davanti all'occhio, col braccio disteso.

N. d. T.

naturale, disdegnano, nelle parti facili delle loro opere, quelle regole che non possono aiutarli nelle difficili. Ci vorrebbe un mese di fatica per disegnare imperfettamente, secondo le leggi della prospettiva, ciò che un grande Veneziano disegnava perfettamente in cinque minuti allorchè cinse una corona di foglie intorno ad una testa, od insinuò le curve di un ricamo nelle pieghe di un drappo. È bensì vero che negli inizî della scoperta delle leggi della prospettiva tutti si divertirono a farne sfoggio; e tutti i grandi pittori andarono mettendo delle belle sale e delle arcate dietro le loro Madonne, con nessun altro scopo che di mostrare come essi sapevano disegnare in prospettiva; ma comunemente essi così facevano anche per colpir l'occhio del pubblico; ed in realtà disdegnavano talmente la prospettiva, che dopo essersi dato infinite cure nel disegnare il cerchietto di una corona, o l'orlo di un calice, nel centro del loro quadro, lasciavano magari che i capitelli delle loro colonne od i campanili dello sfondo andassero ravvolgendosi nel modo più bizzarro e che le linee si indirizzassero dove meglio loro talentava, purchè vi fosse quel tanto di prospettiva da piacere al pubblico.

XIII. — Oggidì, dubito assai che vi sia un artista nell'Inghilterra, salvo David Roberts, che sappia tanto di prospettiva da poter dise-

gnare nella giusta proporzione un arco gotico ad un angolo dato e ad una data distanza. Turner, sebbene fosse professore di prospettiva all'Accademia Reale, non sapeva quello che insegnava, nè mai disegnò, per quanto mi ricordi, una sola fabbrica in giusta prospettiva; ma le disegnava solo con quel tanto di prospettiva che gli fosse convenuto. E così pure Prout. Io non li giustifico; e raccomando allo studioso di trattare la prospettiva almeno con un certo e doveroso riguardo, ma non di farle troppo la corte. Il modo migliore per impararla da te stesso, consiste nel collocare una lastra di vetro fissa in un telaio, verticalmente all'occhio, alla distanza in cui vuoi che si veda il disegno proposto. Fissa l'occhio ad un punto dato, di fronte alla metà della lastra, ma alto o basso come meglio ti piace; poi con un pennello fisso ad un manico piuttosto lungo, ed un po' di colore a corpo, che aderisca al vetro, traccia su questo le linee del paesaggio, come le vedi attraverso al vetro; ed avrai il paesaggio nella sua giusta prospettiva. Se il vetro fosse inclinato in qualche direzione, le linee sarebbero pur sempre in giusta prospettiva, ma nella prospettiva di un piano inclinato; mentre la prospettiva comune suppone sempre che il piano del quadro sia verticale. È bene che ne' primi studî tu riguardi il motivo, prima di metterti a disegnarlo, attraverso ad

un piccolo telaio di legno tenuto diritto avanti agli occhi; esso ti delimiterà esattamente le varie parti del paesaggio che dovranno esser comprese nel tuo disegno.

XIV. — Del disegno di figura non ho detto nulla nel Trattato, perchè io non credo che un dilettante possa riuscire a disegnar bene delle figure, come soggetto precipuo del lavoro. Come accessorî di un paesaggio le figure debbono disegnarsi precisamente secondo gli stessi principii stabiliti per ogni altra cosa.

XV. — Nutro buona speranza che questo libro sarà per lo studioso una guida abbastanza valida, da impedirgli di cadere in qualche serio imbarazzo; e credo che se il lettore sarà ubbidiente alle sue istruzioni, troverà che, alla fin fine, la miglior risposta ai varî dubbi è la perseveranza; e che il miglior maestro di disegno sono i boschi e le montagne.

(1857).

ELEMENTI DEL DISEGNO E DELLA PITTURA

LETTERA I.

Gli esercizi preliminari.

Caro lettore,

1. A determinare se questo libro potrà esserti utile o no solo varranno gl'intendimenti tuoi nell'imparare il disegno. Se tu non desideri che acquistare un grazioso compimento per conversare facilmente di pittura, o divertirti un pochino a tempo perso, oh allora io non posso punto servirti. Ma se tu vuoi imparare il disegno in guisa da poter rendere con chiarezza ed utilità le immagini di quelle cose che non si potrebbero descrivere soltanto con le parole, e ciò sia per aiutare la memoria nel ricordo di esse, sia per parteciparne agli altri l'idea netta; se desideri acquistare una percezione più viva delle bellezze della natura, e conservare come l'immagine fedele delle cose belle e fuggitive o che tu sei costretto ad abbandonare; se, ancora, tu vuoi penetrare nello spirito dei grandi pittori e riuscire ad apprezzar le opere loro sinceramente, scoprendone le bellezze co' tuoi proprii occhi ed amandole, senza accontentarti di giudicarle

còl pensiero degli altri; se queste sono la tue aspirazioni, allora io *posso* aiutarti; anzi, ciò che è meglio ancora, posso indicarti la via perchè ti aiuti da te stesso.

2. Devi però persuaderti, innanzi tutto, che tali facoltà, nobili invero e desiderabili, non si possono acquistare senza lavoro e fatica (1). È molto più facile imparare a disegnar bene che non a ben toccare uno strumento musicale; ma tu sai che per ottenere una conoscenza, sia pur discreta, della tastiera del pianoforte, occorrono tre o quattro anni di esercizio, applicandovisi tre o quattro ore al giorno; e non devi credere che la sicura padronanza della matita e la scienza di quanto si può fare con essa, possa ottenersi senza perseveranza e diligenza od in *pochissimo* tempo. Quella specie di disegno che si insegna, o piuttosto che si suppone venga insegnato nelle nostre scuole in una lezione o due della durata di un'ora al più la settimana, non è disegno affatto; bensì il prodotto di poche abili (se pur sono tali) evoluzioni di una matita sulla carta; evoluzioni che non recano punto vantaggio nè allo esecutore, nè a chi guarda, a meno che non debbano essere argomento di vanità, e della vanità più meschina. Se un giovane, dopo aver appreso ciò che comunemente si chiama “ disegno „ si provasse a copiare un lavoro dei più comuni — mettiamo la

(1) “ Adunque voi che con animo gentile sete amadori di questa virtù, principalmente all'arte venite, adornatevi prima di queste vestimenta, cioè: amore, timore, ubbidienza e perseveranza „. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. III. *N. d. T.*

litografia del frontispizio d'un pezzo di musica, oppure un'incisione del più modesto giornale illustrato, — egli si troverebbe affatto vinto dalle difficoltà. E dire che quella litografia fu disegnata con una specie di creta ruvida, assai più difficile a maneggiarsi che non la matita di che si suppone una signorina istruita abbia una certa padronanza; e che l'incisione fu disegnata in tutta fretta e mezzo sciupata nell'intaglio; e che l'una e l'altra vennero composte da gente cui nessuno considera come artisti, e che nessuna lode riceve del proprio talento; che l'una e l'altra furono fatte per guadagnarsi il pane quotidiano, senza alcuna pretesa artistica maggiore di quella che un semplice artefice possa avere per l'opera di cui vive.

3. Non crederti perciò di poter imparare il disegno, senza aspra e spiacente fatica, precisamente come se fosse un nuovo linguaggio; ma, d'altra parte, se tu sei pronto e ben disposto a pagare questo tributo di fatica, non temere di non poter riuscire per mancanza di attitudine speciale. È bensì vero che coloro i quali sono dotati di attitudine particolare per l'arte nostra disegnano come per istinto e progrediscono quasi senza insegnamento; non mai però senza fatica e lavoro. È vero ancora che di una minore attitudine al disegno vi sono diversi gradi: taluno impiegherà assai maggior tempo di un altro per ottenere gli stessi risultati; ed i risultati così penosamente ottenuti non saranno mai tanto soddisfacenti quanto quelli ottenuti con maggior facilità allorchè le facoltà individuali siano naturalmente proclivi a questi studi. Ma non ho mai incontrato, nella mia esperienza, alcuno che non abbia potuto per nulla riuscire nel disegno; ed, in generale, ognuno

che abbia buona volontà, possiede bastante attitudine per imparar a disegnare; allo stesso modo che chiunque, si può dire, ha attitudine ad imparare il francese, od il latino, o l'aritmetica in sufficiente grado, se le circostanze della vita richiedono da essi il possesso di tali cognizioni.

4. Supposto adunque che tu sia pronto a sopportare alcun po' di pena ed a superare da forte qualche noia e qualche delusione, io ti prometto che in un'ora di esercizio al giorno per sei mesi, od un'ora un giorno sì e l'altro no per un anno, ossia un cento cinquanta ore di esercizio distribuite in qualsivoglia altro modo ti sia più conveniente, ti porterà ad un grado di abilità sufficiente a poter disegnare con fedeltà checchè desideri, e a farti acquistare un giudizio retto, fino ad un certo punto, sulle opere altrui; delle quali ore se ne hai una da disporre subito, noi possiamo incominciare sull'istante.

I ESERCIZIO.

5. Ogni oggetto che cade sotto i nostri occhi non vi si presenta altrimenti che come tante pezze di differenti colori variamente ombreggiate (1). Talune di

---

(1) (*NB.* Questa nota è scritta solo a soddisfazione dei lettori increduli o curiosi. Tu puoi tralasciarla se hai premura o se hai piena fiducia in quanto viene esposto nel testo).

La percezione visiva dei corpi solidi non è che effetto dell'esperienza, Noi non *vediamo* in realtà che delle superfici piane di colore, e soltanto in seguito ad una serie

queste macchie di colore hanno l'apparenza di un complesso di linee semplici od intrecciate, come avviene in una pezza di panno o di seta che ci mostrano la trama dei fili, o la pelle di un animale che ci mostra l'affoltamento dei peli; ma sia o non sia questo il caso, il primo aspetto generale di un oggetto è quello di una macchia di un determinato colore; e la prima cosa che tu devi imparare è di riprodurre dei

---

di esperienze arriviamo a comprendere che quella macchia di nero o di grigio indica la parte oscura di un corpo solido, o che quel color debole indica che l'oggetto in cui apparisce è molto lontano. Tutta la tecnica della pittura dipende dal ricupero di quella che si potrebbe chiamare l'*innocenza dell'occhio*, vale a dire, una specie di percezione infantile di quelle macchie di colore, vedendole puramente come tali, senza aver coscienza di quello che esse significhino — quali cioè le percepirebbe un cieco se d'un tratto ricuperasse la vista.

Ad esempio, quando l'erba è fortemente illuminata dal sole in certe direzioni, essa da verde si cambia in un giallo particolare che sembra coperto di polvere. Se noi fossimo nati ciechi e d'un subito ricuperando la vista, ci trovassimo sott'occhi un tratto di prato così battuto dal sole, ci sembrerebbe che alcune parti del prato fossero verdi, ed altre di un giallo, per così dire, polveroso (molto simile al colore delle primule); e se frammezzo si trovassero appunto delle primule ci sembrerebbe che i tratti di prato così illuminati dal sole non fossero che altrettante masse di piante dello stesso colore di giallo zolfo. Allora provando a raccogliere alcuni steli di quell'erba, ci accorgeremmo che il colore se ne andrebbe via allorchè noi li riparassimo dai raggi del sole, il che non accadrebbe per le primaverine; e così dopo pochi esperimenti ci accorgeremmo che soltanto il sole fu la vera causa del colore nell'uno, ma non nell'altro caso. Noi passiamo inconsciamente nell'infanzia per simili processi sperimentali, ed essendo poi venuti a delle conclusioni determinate riguardo al signi-

tratti di colore uguale, senza che si veda incrociamento di sorta.

6. Questo si potrebbe ottenere perfettamente solo col pennello; ma il pennello, essendo molle sulla punta, cagiona tanta incertezza nel movimento di una mano inesperta, che è quasi impossibile imparar a disegnare fin da principio con esso; e sarà meglio adoperare, per i primi esercizi, uno strumento a punta fine e dura, in guisa da permettere in pari tempo alla

ficato di certi colori, noi crediamo sempre di *vedere* le cose soltanto come le conosciamo, senza aver quasi coscienza del vero aspetto delle apparenze che abbiamo imparato ad interpretare. Ben pochi sono coloro i quali s'immaginano che l'erba battuta dal sole sia gialla.

Ora, un artista ben dotato cerca di riportarsi, per quanto può, a quelle condizioni di vista infantile. Egli vede i colori della natura precisamente come sono; e perciò nell'erba soleggiata percepisce subito la relazione che passa tra i due colori che ne formano la parte in ombra e la parte in luce. A lui queste due parti non appariscono come ombra e luce, ma come verde azzurrognolo listato d'oro.

Cerca, adunque, di ben persuaderti di questo importante fenomeno della vista. Quell'oggetto che hai tra mani, e che per esperienza sai essere un libro, non apparisce in realtà se non come una pezza di bianco variamente digradato e picchiettato: quell'altra cosa che ti è presso, e che per esperienza sai essere una tavola, non è a' tuoi occhi che una gran macchia bruna, variamente oscurata e venata, e così via; e la Pittura non consiste che nel percepire la forma e l'intensità di queste macchie di colore e riprodurle sulla tela nella stessa proporzione, intensità e forma dell'originale. L'unico ostacolo alla perfetta riuscita è che molti dei colori che si trovano nel vero sono più brillanti e più chiari di quello che si possa ottenere sulla tela; noi allora dobbiamo accontentarci di colori meno brillanti e meno chiari.

N. d. A.

mano un appoggio, ed all'attenzione il modo di fissarsi accuratamente sui più minuti particolari del lavoro. Persino i migliori artisti cercano talora di studiare i loro soggetti con uno strumento pontuto, per costringere in tal modo la loro attenzione; ed il principiante deve accontentarsi di lavorare così per un periodo considerevole di tempo.

7. Prima però di doverci preoccupare delle differenze di colore, noi dobbiamo essere in grado di

a

b

Fig. 1.

stendere *un solo* colore pulitamente, in qualunque gradazione ed in qualunque forma ci occorra. All'uopo dobbiamo esercitarci a coprire degli spazi in ogni gradazione di grigio, con uno strumento a punta. Prendi una penna d'acciaio fina, un foglio di carta liscia, ma non lucente, alquanto giallognola, e dell'inchiostro ben nero e denso, non tanto però da impacciare la penna.

Con un regolo descrivi un piccolo quadrato, press'a poco delle dimensioni di *a* (fig. 1). Poco importa che il quadrato non sia esatto: per ora il nostro unico scopo è quello di avere uno spazio chiuso da linee rette.

8. Ora, prova a riempire questo spazio di linee incrociate compatte ed uguali, in modo da farlo sembrare una piccola pezza quadrata di seta o di panno

bigio, tagliata e distesa sulla carta bianca, come in *b*, fig. 1. Ricopri quello spazio rapidamente, prima con delle lineette diritte, in ogni direzione, senza preoccuparti di tirarle più serrate o più nitide di quelle che figurano nel quadretto *a*, ed abbi cura di lasciarle asciugare prima di ritornarvi sopra (se invece di uno solo avrai descritto tre o quattro quadretti di seguito, potrai passare da questo a quello, mentre gli altri stanno asciugando). In seguito ricopri queste lineette con altre in diversa direzione, poi con altre in altra direzione, e così di seguito lasciando sempre asciugar bene volta per volta, per non correr rischio di far macchie, e traccia le lineette nel modo più rapido che ti sia possibile. Ogni trattino dovrebbe essere tirato con la speditezza di chi scriva correntemente; però se tu cerchi di raggiungere subito tale speditezza, sorpasserai i limiti del quadretto, il che costituisce un errore in questo esercizio. Tuttavia, è meglio cadere in questo errore ogni tanto, che non tracciare le linee troppo lentamente; chè altrimenti così facendo, la penna lascierebbe un piccolo ingrossamento all'estremità di ogni trattino, e tutti questi ingrossamenti finirebbero per guastarti il lavoro. Cosicchè, descrivi ogni lineetta rapidamente, arrestandoti sempre, per quanto ti è possibile, ai limiti del quadrato. Quanto li sorpasserà potrà in seguito esser portato via col raschiatoio, ma solo a lavoro completamente finito; chè altrimenti renderesti la carta come bambagia, ed il primo tratto che vi passasse sopra, allargandosi farebbe macchia.

9. Quando sarai ritornato coi tratti tre o quattro volte, vedrai alcune parti del quadretto più scure che

non le altre; cerca allora di rendere queste ultime oscure come le rimanenti, per modo che la tinta di tutto il quadretto sia di uguale intensità. Intanto, esaminando il lavoro, vedrai che esso apparisce più oscuro là dove le lineette sono più serrate o più nere; metti perciò delle altre linee o dei trattini o dei piccoli punti tra le linee che si trovano nelle parti più chiare del quadretto; e se vi sono delle linee troppo nere, raschiale leggermente col temperino, affinchè l'occhio non venga attratto da nessuna linea in modo particolare. Adopera molta cura e diligenza in questo lavoro di finimento, e pensa che tu progredirai assai più col riempir bene due o tre quadretti, che non col riempirne male una assai maggiore quantità. Quando la tinta si fa più compatta e comincia ad apparire unita, lavora con la penna appena appena umida d'inchiostro, così da non lasciar quasi traccia sulla carta; ed in fine, là dove la tinta è ancora troppo carica, fa scorrere il filo del raschietto molto leggermente e per qualche tempo, per ridurla delicatamente ad un tono uguale.

La difficoltà più grande consiste appunto nell'ottenere l'uguaglianza della tinta; vi sarà sempre qualche pezzetto del quadrato che sembrerà più oscuro, oppure il quadrato avrà un aspetto granulato o sabbioso. Se la carta, pel troppo raschiare, ti è diventata pelosa e sgualcita, lascia quel quadretto e ricominciane un altro; ma non tenerti pago finchè non avrai fatto del tuo meglio in ogni quadretto intrapreso. La tinta deve diventare almeno altrettanto scura ed unita come in *b*, fig. 1.

Ottenere una tinta *pallida* è cosa molto difficile,

perchè i tratti d'inchiostro necessari a produrre una tinta compatta, rendono naturalmente la carta più nera del bisogno. Potrai superare questa difficoltà non tanto col tirar le linee rade, in modo da lasciare assai spazio tra l'una e l'altra, quanto col cercar di disegnarle più che si può sottili, a mano leggera e rapida, andando molto cauto nel riempire, ed infine passando leggermente il raschietto sul disegno. Il risultato sarà anche migliore qualora tu riempisca nello stesso tempo parecchi quadretti di seguito, riservando la penna per quello che dovrà essere il più chiaro, quando essa è già quasi asciutta. La carta deve, ad opera terminata, risultare leggermente ed ugualmente tinta, senza che nessuna linea sia visibile più delle altre.

II ESERCIZIO.

10. Siccome il precedente esercizio del tratteggiare è molto noioso, sarà bene per varietà alternarlo con un altro.

L'abilità dell'ombreggiare dipende soprattutto dalla *leggerezza* della mano e dalla *acutezza* dell'occhio; ma nel disegno altre qualità si richiedono che non riposano soltanto sulla leggerezza, ma anche sulla fermezza della mano; e l'occhio perchè diventi perfetto deve esser reso altrettanto *giusto* quanto acuto e non solo vedere sagacemente, ma altresì misurare con esattezza.

11. Procurati adunque un libro qualsiasi di botanica, anche a buon mercato, che contenga delle figure soltanto a contorni di foglie e di fiori, poco importa se buone o cattive. Copiane alcuna fra le più semplici,

prima con un lapis tenero, seguendola con l'occhio il più d'appresso che puoi; se le proporzioni non ti sembrano giuste, cancella e correggi, sempre ad occhio, finchè ti paia che vada bene; quando credi che il tuo abbozzo sia finito, prendi un foglio di carta trasparente, e lucida su questo il modello originale, e poi applica il lucido sulla tua copia; accerterai così gli errori, che devi correggere tutti pazientemente, finchè il lavoro ti riesca più che si può accurato. Adopera un lapis molto tenero e non cancellare (1) così forte da sgualcire la superficie della carta; poco importa che la carta si sporchi, purchè non perda il liscio, e lascia pure i contorni sbagliati quando non intralciano e non confondono i giusti. Anzi, è bene che ti abitui a sbozzare e trar fuori il tuo disegno da un pezzo di carta non pulito.

Quando tu avrai terminato lo schizzo nel modo migliore, prendi una penna d'oca dalla punta non troppo fina; appoggia la mano su di un libro dello spessore di circa un pollice e mezzo, cosicchè tu sia costretto

(1) Per un disegno delicato la mollica di pane è da preferirsi alla gomma elastica, perchè sgualcisce assai meno la carta; ma la mollica si sbriciola per la stanza e fa sudiciume; oltre a che si spreca il buon pane, ed è male; nè il tuo disegno, per qualche tempo, potrà valere la mollica che sprecheresti. Cosicchè adopera pure la gomma elastica, leggermente; od anche con pesantezza, ma allora premendola soltanto e non facendola scorrere sulla carta; e lascia, senza dartene pensiero, quei segni della matita che non vorranno andar via. In un disegno finito i tratti di lapis non cancellati sono spesso utili, servendo essi alla tinta generale, e porgendo occasione a levar via dei piccoli lumi. *N. d. A.*

a tenere la penna lunga, e ripassa con l'inchiostro sul tuo disegno a matita, alzando la punta della penna il meno possibile, nè appoggiandola mai più forte su un tratto della linea che non sull'altro. In molti disegni a contorni contemporanei, alcuni tratti delle curve sono ingrossati, come per produrre l'effetto dell'ombra; questi contorni sono brutti ed è meglio non prenderli per modello.

Poco importa per ora che il tuo contorno a penna sia sottile o grosso; importa invece moltissimo che esso sia *uguale;* non più grosso in un tratto che nell'altro. Poichè lo scopo da raggiungersi col presente esercizio è quello di poter disegnare una linea uguale lentamente ed in ogni direzione; qualunque linea *slanciata* o calligrafica per noi non è bella. La penna deve come passeggiare sulla carta lentamente, cosicchè tu possa, quando voglia, fermarla o darle un' altra direzione, precisamente come se fosse un cavallo bene addestrato.

12. Quando sarai riuscito a copiare qualsiasi curva *lentamente* ed accuratamente, allora avrai già fatto un notevole progresso; ma appunto, troverai che la difficoltà consiste nel lavorare con lentezza. Non è difficile disegnare ciò che sembra una bella linea con uno slancio della mano, o con la così detta " disinvoltura „ (1);

(1) Questa " disinvoltura „ che comunemente si cerca tanto di raggiungere, è la caratteristica della maniera di disegnare di un grande maestro quando ha fretta, e la cui mano è già tanto disciplinata, che allorquando il tempo incalza, può lasciarla scorrere liberamente, sicuro che essa non errerà di molto. Ma la mano di un grande maestro, quando questi vuol *lavorare* realmente non è *mai* disinvolta; ogni suo colpo, per quanto rapido, agisce

la vera difficoltà e maestrìa consiste nel non lasciar mai correre libera la mano, ma nel saperla sempre frenare e guidare in ogni tratto della linea.

III ESERCIZIO.

13. Intanto tu devi sempre e principalmente continuare nell'esercizio dell'ombreggiare i quadretti, perchè gli esercizi del contorno devono esser fatti solo per isvago.

Appena ti accorgi d'aver sufficiente possesso della penna come strumento per ombreggiare, e ti senti

---

con una direzione ben determinata. Paolo Veronese ed il Tintoretto avrebbero potuto arrestarsi per la larghezza di un capello da qualsivoglia limite prestabilito, nei loro tocchi più rapidi; e proseguire, per la larghezza d'un capello, la curva precedentemente descritta. Perciò tu non dovrai mai mirare alla facilità. Nessuno richiederà da te che il tuo disegno sia fatto con disinvoltura, ma bensì che sia fatto con esattezza; col tempo potrai riuscire a far bene e presto, ed allora il tuo lavoro sarà *facile* nel miglior senso della parola; ma ritieni che non vi è merito a far male con facilità.

Queste osservazioni però non sono applicabili alle linee che servono per ombreggiare; le quali, come ricorderai, devono tirarsi con la massima prestezza. E ciò perchè più una linea è tirata rapidamente, più essa è leggera alle sue estremità, e perciò sarà più facile collegarla con altre linee o nasconderla con queste; ed oggetto del perfetto ombreggiare è appunto quello di nascondere i tratti più che si può.

E nota ancora che in questo esercizio si deve mirare più a conseguire fermezza di mano che non esattezza d'occhio per il contorno, poichè non si hanno contorni in Natura. E non sconfortarti se ti accorgi che gli errori sopravvengono continuamente ne' tuoi contorni; rimanti pago per ora di far acquistare alla mano padronanza nelle curve. *N. d. A.*

capace di stendere una tinta chiara o scura a volontà, procura di digradare la tinta come nella figura 2, passando gradatamente dalla tinta scura alla più chiara. Quasi *tutta* l'espressione della forma nel disegno dipende dall'abilità nel digradare con delicatezza; e tanto più la gradazione è perfetta quanto meno percepibile è la differenza che passa da una tinta alla più debole successiva.

Tira, adunque, due linee parallele per limitare il tuo lavoro, come nella fig. 2, e cerca di ombreggiare gradatamente e sempre ugualmente dal bianco al nero, per modo che il passaggio sia insensibile, ma che tut-

Fig. 2.

tavia ogni singola parte del nastro possa avere un cambiamento di tinta visibile.

Il senso della gradazione è assai deficiente in tutti i principianti (per non dire in molti artisti); e molto probabilmente per qualche tempo tu crederai che il tuo lavoro di sfumatura sia abbastanza abilmente condotto, mentre esso è tutto a pezze ed assai imperfetto. Se confronti un nastro grigio ombreggiato col tuo disegno, ne resterai subito disgustato. Svolgi la tua striscia a poco a poco nel modo migliore che tu sai, in guisa da offrire alla gradazione uno spazio più largo (laterale) ed in pari tempo abituati ad osservare le sfumature degli spazi che si trovano in Natura.

Il cielo è il più vasto ed il più bello; osservalo al crepuscolo, quando il sole è tramontato, e fa conto

che ciascun vetro della finestra attraverso cui guardi il cielo sia un foglio di carta colorita in azzurro, o in grigio o in porpora, secondo il caso, ed osserva come dolcemente e continuamente si svolga la gradazione della tinta in quel piccolo tratto di finestra, di uno o due piedi quadrati. Osserva le ombre sulle pareti interna ed esterna di una tazza bianca comune o di una scodella, ombre che le dimostrano rotonde e concave (1); e le sfumature delle pieghe di un pannolino; e così gradatamente perverrai ad osservare i passaggi più delicati della luce sulle superfici bianche secondo che essa aumenta o diminuisce. Ed infine, quando il tuo occhio si sarà fatto acuto e giusto, tu scorgerai la gradazione in ogni cosa.

14. Ma per qualche tempo ancora tu non potrai disegnare un oggetto qualsiasi in cui le gradazioni di tinta siano varie e complicate; nè sarebbe cattivo auspicio per il tuo progresso e per gli scopi artistici che ti sei proposto, se la prima cosa che tu desideri di riprodurre fosse un piccolo tratto di cielo. Così prendendo a modello uno spazio ristretto di cielo vespertino, che tu possa vedere abitualmente, fra i rami di una pianta, o tra due comignoli o attraverso un vetro della finestra alla quale preferisci sederti, cerca di digradare un piccolo spazio di carta con altrettanta uguaglianza quale tu riscontri nel cielo. La sua *delicatezza* certo non potrai mai uguagliare senza il colore; anzi, nemmeno col colore; ma tu puoi gareggiare

---

(1) Se puoi avere un qualche oggetto di porcellana di un bianco *matto*, non verniciata, esso ti può servire di ottimo modello. *N. d. A.*

col modello quanto all'uguaglianza; e se tu t'impazientisci con le tue linee e co' tuoi tratti d'inchiostro, allorchè stai osservando la bellezza del cielo, il sentimento di questa bellezza che tu dimostri così d'aver acquistato, sarà già per te un buon guadagno. Ma tu non devi impazientirti con la penna e con l'inchiostro; perchè tutti i grandi pittori, per quanto delicato sia il loro senso del colore, sono particolarmente innamorati dello speciale effetto di luce che si può trarre in un disegno a penna od in una incisione, dal biancheggiare della carta tra mezzo le linee nere; e se tu non sai digradar bene con delle sole linee nere, tu non riuscirai mai a digradar bene con delle chiare.

Osservando un'incisione qualunque in qualche buona pubblicazione odierna, vedrai come nel cielo la gradazione sia resa col lasciare le linee più e più distanti l'una dall'altra; ma tu puoi ottenere lo stesso risultato col tracciare le linee più *fini* che puoi, dalla parte della luce; e non preoccuparti di farle lunghe o strette, ma lasciale incrociare irregolarmente in ogni direzione che sia comoda alla mano, con nessun altro pensiero che quello di graduarle secondo l'effetto da te voluto. Su questo argomento della direzione delle linee, tuttavia, io dovrò dirti assai più fra poco; ma per ora non preoccupartene.

IV ESERCIZIO.

15. Non appena sarai riuscito a digradare tollerabilmente con la penna, adopera una matita n. 1 o 2 per ombreggiare, dalla tinta più oscura alla più chiara possibile, nello stesso modo tenuto con la penna, salvo

ora a schiarire con la gomma invece che col temperino. Vedrai che per tal modo le tinte *chiare* si possono ottenere facilmente con grande precisione e delicatezza, ma che invece non si può raggiungere lo stesso grado di forza nelle tinte oscure come con l'inchiostro; e vedrai pure che con la matita la superficie dell'ombratura tende a diventar lucente e metallica, o d'apparenza appannata o polverosa. Studiati, tuttavia, di portarla alla perfetta uguaglianza con la punta fine della matita, portando via con la *punta* del temperino ogni traccia o lineetta troppo nera; ma non raschiare però tutto il complesso, come si fa con l'ombreggiatura ad inchiostro. Se il lavoro ti riesce troppo picchiettato, passavi sopra leggermente la gomma elastica e ricopri di nuovo tutto con dei tratti duri ed eccessivamente fini della matita, portando le parti troppo chiare ad una perfetta uguaglianza con le parti più scure.

In questa bisogna la punta del lapis non sarà mai adoperata con bastante delicatezza ed abilità: lavora con essa come se tu dovessi disegnare le venature sull'ala di una mosca.

16. A questo punto de' tuoi studi, se non prima, sarà certamente intervenuto un qualche solerte amico, che, alzate le mani in atto di burlesca maraviglia, ti avrà chiesto a che cosa può servire tutta quella " minchioneria "; e se tu, ciò malgrado, vi persisti, avrai da sostenere una non piccola persecuzione da parte delle tue conoscenze artistiche, le quali ti diranno che la buona maniera di disegnare sta tutta nella " franchezza ". Ma non dar loro ascolto. Essi non direbbero ad un fanciullo che s'inizia al pianoforte di agitare con fracasso le sue manine sui tasti, come

fanno i grandi maestri; dunque, se ragionassero un pochino, non dovrebbero dire a te di essere *franco* allo stato attuale de' tuoi studi. Franco nel senso di essere fermo ne' tuoi propositi, sì; ma franco nel senso di essere noncurante, troppo fiducioso, o fanfarone, no, no, mille volte no; chè se anche tu non fossi principiante, sarebbe cattivo consiglio quello di farti per tal modo franco (1). Uno sbaglio può essere fatto facilmente in fretta; ma un lavoro buono e bello è fatto generalmente adagio. Tu non riscontrerai della franchezza nel modo con cui è dipinto un fiore o l'ala di un uccello; e se la Natura non è franca nel *suo* operare, vorresti tu esserlo nel *tuo?* Dunque, lascia che il mondo dica, e lavora pazientemente con la punta della tua matita: e se vuoi prestarmi fede in qualche cosa, prestami fede quando ti dico che sebbene varie siano le specie e le vie dell'arte — lavoro largo per grandi superfici, lavoro minuto per superfici ristrette; lavoro lento per chi può attendere, e lavoro rapido per chi non può — vi è una qualità, e, credo, la sola in cui ogni genere d'arte grande e bella s'accorda; ed è la *delicatezza.* Arte ruvida è sempre arte cattiva. Tu non puoi ancora ben comprendere questo che ti dico, perchè tu non conosci ancora quale scrupolosa attenzione e quale sottil cura adoperino i grandi pittori nei tratti del pennello, che a prima vista sembrano gettati giù alla brava; ma, credimi, quello che ti dissi è vero, e te ne renderai persuaso a suo tempo.

17. Forse ti sorprenderà pure, in questi primi studi di disegno a matita, lo scoprire che con un fortuito

(1) “ E ricordati che impari prima la diligenza che la prestezza „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 47. *N. d. T.*

tocco della gomma elastica alle volte si ottengono in un momento delle sfumature più delicate che non dopo un'ora di fatica con la punta del lapis; e sarai curioso di sapere perchè io ti ho consigliato di ombreggiare così faticosamente, mentre lo stesso effetto si potrebbe ottenere, a quanto pare, con tanta facilità. Ma due sono le ragioni di ciò: la prima, che allorquando tu dovrai disegnare delle forme, dovrai saper digradare con assoluta precisione, in qualunque parte e direzione ti occorra, e non in certo modo a caso, come succede con la gomma; la seconda, che tutte le ombre in natura sono più o meno mescolate con isprazzi di luce. Nell'oscurità del terreno sarà il biancheggiare delle pietruzze o della polvere; nell'oscurità del fogliame, la lucentezza delle foglie; nell'oscurità della carnagione, la trasparenza; in quella di una pietra, la granulazione; in tutti questi casi vi sono certe mescolanze di luce che non possono ottenersi con quel tono di piombo che rimane con lo sfregamento della gomma, o di quello strumento conosciuto col nome di sfumino.

Quando tu saprai ben maneggiare la punta del lapis, allora potrai servirti con molta utilità anche di questo strumento o semplicemente delle dita; ma allora dovrai ritoccare in seguito le tinte troppo uniformi e floscie, in modo da mettervi dentro vita e luce, il che non si può fare altrimenti che con la punta della matita. Lavora, adunque, di buon animo con questa sola.

V ESERCIZIO.

18. Quando saprai distender bene una tinta e sfumarla delicatamente con la punta del lapis, componi

un buon alfabeto a lettere grandi e cerca di *tinteggiarle* secondo la loro forma, col lapis.

Non delineare prima i contorni; ma dopo averne misurato l'altezza e la larghezza estreme col compasso, còme *ab*, *ac*, fig. 3, tratteggia gradatamente secondo la forma loro; poi quando ti parrà soddisfacente la forma della lettera, delimita a penna e con fermezza la tinta, come in *d* e porta via prima con la gomma,
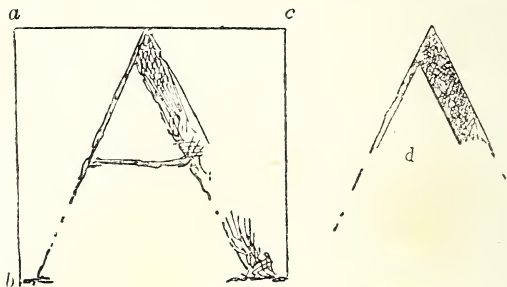
Fig. 3.

poi col temperino tutti i tratti che escono fuori dei limiti, per modo che la lettera riesca corretta e pulita. Se ti succede di cancellare pure qualche parte del disegno a matita entro i contorni della lettera, ritoccala tenendoti bene nei limiti delle linee ad inchiostro. Le linee rette del contorno devono tutte esser *tirate col regolo* (1), ma le curve devono esser disegnate ad

(1) Fra gli artisti che daranno un'occhiata a questo libro non pochi rimarranno sorpresi nel trovare questa licenza. La mia principal ragione consiste in ciò che io credo sia più necessario che l'occhio dell'allievo si venga educando ad una esatta percezione dei rapporti che intercedono tra le linee curve e le rette, con l'avere queste

occhio ed a mano libera; e presto ti accorgerai quale utile esercizio sia il disegnare le lettere curve, quali la B, la C, ecc., per essere precisi ed accurati nella forma.

19. Tutti questi esercizi sono molto noiosi e non occorre insistere solo su di essi, e neppure è necessario l'acquistarvi una perfetta abilità. Un compìto maestro della matita o del pennello dovrebbe, invero, esser capace di disegnare qualsiasi forma d'un tratto, come Giotto il suo cerchio; ma una simile perizia si può attender solo da un maestro consumato, che ebbe la matita tra mani tutta la vita e per tutto il giorno; mentre si può disegnar bene anche senza possedere una così grande abilità. Il punto essenziale non consiste in ciò che ogni linea debba essere precisamente quale noi intendiamo o desideriamo; ma che la linea che noi intendemmo o volemmo disegnare sia giusta. Se noi vediamo e comprendiamo giustamente, noi potremo ottenere buon esito, anche se la mano scarti un tantino; ma se noi comprendiamo male o non comprendiamo affatto, a nulla approderà aver la mano sicura.

Non crucciarti, adunque, teco stesso se tu non riesci

---

ultime assolutamente esatte, di quanto non sia l'esercitarsi a tirare delle linee diritte. Ma io credo inoltre, sebbene non ne sia assolutamente sicuro, che l'allievo non riuscirebbe mai a tirare una linea retta. Io non credo che una mano, anche perfettamente esercitata, possa tirare una linea diritta senza una qualche piccola curva o qualche differenza di direzione. Un grande disegnatore, per quanto ho potuto osservare, può descrivere qualsiasi linea *ma non* una retta. *N. d. A.*

a fare come vorresti; ma lavora pazientemente con la fiducia che ogni nuovo quadretto, od ogni nuova lettera ti apporterà buon frutto; ed appena sarai riuscito a disegnare le tue lettere per bene, eccoti un esercizio più divertente.

VI ESERCIZIO.

20. Scegliti una bella pianta, quasi spogliata delle foglie e che tu possa guardare contro il cielo o contro un muro bianco od un altro fondo chiaro; ma non contro una luce forte, perchè ti offenderebbe la vista; e nemmeno in pieno meriggio, perchè allora rimarresti imbarazzato dai giochi della luce tra i rami. L'albero dev'essere in ombra, e il cielo o azzurro, o grigio o biancastro. Una giornata grigia o piovosa sarebbe quella che meglio si presterebbe a questo esercizio.

21. Vedrai che tutti i rami delle piante sono oscuri visti contro la luce. Considerali come altrettanti fiumi che dovessero essere descritti con accuratezza su di una carta geografica; e senza menomamente preoccuparti della rotondità dei rami, disegnali tutti in ombra a tinta piatta, scarabocchiandoli con la matita, lo stesso come facevi per preparare le lettere dell'alfabeto; poi correggi e modifica, cancellando sempre ove sia d'uopo, senza mai preoccuparti che la carta possa diventar sudicia (purchè soltanto non ne venga guasta la superficie), finchè ogni ramo corrisponda esattamente, o nel modo più esatto che ti sia possibile, alla naturale curvatura e grossezza. Osserva i bianchi interstizî che vi si frappongono, con altrettanto scrupolo

come se fossero piccole pezze di terra di cui tu dovessi fare una levata topografica per qualche gran lite che importasse gravi perdite, ove tu ne tagliassi solo il più piccolo pezzo di un angolo, o dessi alla siepe in qualche luogo una curva troppo forte; e cerca sempre di immaginarti che l'albero intero non sia altro che una ramificazione piana su di un fondo bianco. Non darti troppo pensiero dell'arruffìo dei piccoli ramoscelli, che sembra una rete confusa od una nebbia; tralasciali affatto (1), disegnando solo i rami principali che puoi vedere distintamente, poichè il tuo scopo, per ora, non è di disegnare un albero, ma quello di *imparare a disegnarlo*. Quando tu avrai delineato la pianta nel miglior modo possibile — ed è meglio fare un solo studio bene che non venti trascuratamente — con la penna traccia finemente a contorno tutti i rami, come facevi con le lettere dell'alfabeto, avendo cura, per quanto è possibile, di tenere il contorno entro il margine del tracciato a matita, in modo da non rendere più grossi i rami. Lo scopo principale del contorno è quello di *affermare* il disegno più chiaramente, sopprimere le piccole asperità ed ingrossamenti accidentali e specialmente segnare i punti dove i rami s'incontrano o s'incrociano. Potrà darsi benissimo che in natura tutto questo intrico sia meno distinto di quello che risulti dal tuo contorno; ma in questo esercizio è bene che le cose siano segnate con

(1) Oppure, se ti senti capace di farlo, disegnali con tratti rapidi e confusi, che indichino la forma complessiva di quella maglia di ramoscelli attorno ai rami principali; ma non darvi troppa importanza. *N. d. A.*

molta chiarezza. Si è sempre troppo tentati a fare negligentemente e con trascuratezza; ed il contorno serve come di redini per forzare la tua indolenza all'attenzione ed alla precisione.

Fig. 4.

Il lavoro a contorno deve risultare presso a poco della grossezza di quello della fig. 4, che rappresenta la ramificazione di un piccolo pino a ombrella; soltanto ch'io non ho cercato di riprodurre anche l'ombreggiamento a lapis, entro i contorni, non potendo esso risultar bene in un'incisione; e non devi per ora occuparti del fogliame che vi è pure raffigurato, e di cui si tratterà in altro luogo. Tu potrai anche dise-

gnare i tuoi alberi in quella maggior proporzione che ti piaccia; soltanto, per quanto grande essa sia, tratta il contorno con uguale delicatezza, in guisa da avere una ramificazione snella come nella figura.

22. Gli esercizi di tal genere non saranno mai troppi; ognuno ti apporterà qualche nuova nozione intorno alle piante. Ma quando sei stanco di rami d'albero, esercitati a disegnare altre forme qualsiansi a tinta piatta: come striscie di panno o pezzi di maiolica piana (delle quadrelle di pavimento, per esempio) a due soli colori; ed esercitati a disegnarle ad occhio nella giusta forma e misura, ombreggiandole poi nella intensità dovuta. E troverai allora una nuova difficoltà nel rappresentare la densità del colore con l'intensità dell'ombreggio. Ad esempio, una fettuccia di bleu oltremare dovrà essere resa con una tinta più oscura che non una fettuccia gialla.

23. Ed ora è tempo che tu incominci ad imparare a maneggiar il pennello; e ciò è necessario per renderti padrone della gamma dei colori di cui avrai bisogno. Se ti è possibile di stringere in qualche modo conoscenza con un acquarellista di comune abilità, e deciderlo ad insegnarti a stendere le tinte col pennello, tu devi farlo; non perchè tu debba già iniziarti al colore — non ora nè per molto tempo ancora — ma perchè il pennello serve spesso meglio della matita per distendere delle masse o tinte in ombra, e più presto imparerai a servirtene, meglio sarà. Ma se quell'occasione non ti si offre, valgano ad aiutarti le seguenti nozioni.

VII ESERCIZIO.

24. Immergi un capo di una tavoletta di bleu di Prussia nell'acqua, così da trarne su una goccia e sfregalo su di un piattino bianco fino a stancarti, e finchè il colore si faccia scuro, spesso, simile ad un colore ad olio. Allora aggiungivi due cucchiaini d'acqua, mescola bene con un pennello di pelo di cammello, lungo circa tre quarti di pollice (2 centimetri circa).

25. Poi col lapis e col regolo scompartisci un foglio di cartoncino Bristol liscio, ma non lucido, in tanti quadretti grandi come quelli di uno scacchiere grandissimo; non importa che essi siano quadrati perfetti; lo siano per quanto si può giudicare a prima vista.

Colloca il cartoncino sopra un piano in pendìo, come quello d'uno scrittoio ordinario; indi immergendo il pennello nel colore precedentemente preparato, in modo da trarne su quanto più si può, comincia a stendere una piccola pozza o rigagnoletto di colore lungo il margine del capo di uno dei quadretti. Conduci questa pozzetta di colore gradatamente in giù, tutto in lungo, senza far più presto in un posto che nell'altro, ma come se tu dovessi aggiungere una fila di mattoni in una costruzione; immergendo il pennello con altrettanta frequenza che occorra per empirlo di colore e metterne sulla carta più che puoi, purchè soltanto non scorra giù da qualche parte come un piccolo ruscello. Ma se ciò succede, poco importa: tira avanti tranquillamente finchè avrai coperto tutto il quadretto. Quando sarai giunto al fondo, il colore vi si radunerà come in una ondata; tieni pronto un pezzo di carta asciu-

gante ed asciuga con essa il pennello, e col pennello asciutto leva il superfluo del colore come se fosse una spugna, finchè la tinta si presenta uguale dappertutto.

26. Nel far scendere per tal modo il colore, il tuo pennello oltrepasserà spesso i limiti del quadrato o vi lascierà delle piccole lacune. Non dartene pensiero e non cercare di farvi dei ritocchi; l'essenziale è far sì che il colore si stenda liscio ed unito dove passa, e non con un'alternativa di macchie forti e di parti deboli. Procura, adunque, di stenderlo sul quadrato con la maggior prestezza possibile, avendo tuttavia cura di farlo rimanere, per quanto puoi, nei dovuti confini. Lo scopo ultimo dell'ésercizio è, invero, quello di apprenderti a costringere il colore ne' suoi limiti con perfetta accuratezza; ma prima di tutto devi imparare a stenderlo uguale; — l'abilità di farlo rimanere entro i limiti verrà col tempo e con la pratica; ed anche i più grandi artisti raramente lo fanno in modo perfetto.

27. Riempito un quadrato, incominciane un altro, che non sia quello che gli sta immediatamente a lato. E quando avrai per tal modo riempito tutti i quadrati alternati, come in uno scacchiere, capovolgi il cartoncino, e ricomincia col primo quadretto mettendovi su un altro strato di colore, e così via per gli altri. Questo sistema del capovolgere il cartoncino serve per contrastare all'aumento di densità verso il fondo del quadrato, che altrimenti si manifesterebbe per il peso stesso del colore.

28. Adopera la carta assorbente od uno straccio per pulire ed asciugare il pennello, e non le labbra; così ti guarderai da un lento avvelenamento. Abbi cura

però di asciugar sempre il pennello dalla base alla punta, chè diversamente lo rovineresti. Puoi anche adoperarlo come se fosse una penna, senza recargli danno, allorchè ti occorra proprio asciutto, purchè non lo schiacci sulla punta. Adopera fin da principio un buon pennello, ed abbine cura; chè ti servirà assai meglio e più a lungo di molti cattivi.

29. Quando avrai riempito di nuovo gli scacchi, ritornavi su una terza volta, sempre cercando di tenerti meglio che puoi nei confini, e preparandoti di nuovo la tinta nelle stesse proporzioni sovra spiegate, se essa fosse esaurita; e tinteggiati gli scacchi la terza volta, siccome la carta diventerà molto umida ed andrà asciugando più lentamente, riprendi l'operazione sugli scacchi rimasti bianchi e portali allo stesso grado di tinta, nello stesso modo. La somma delle linee oscure e frastagliate che segneranno i limiti dei quadretti, sarà l'indice esatto della tua imperizia.

30. Appena sarai stanco di quadrati, descrivi dei circoli (col compasso); e tira delle rette irregolarmente attraverso i circoli e riempi gli spazi così prodotti tra le rette e la circonferenza; in seguito disegna delle semplici forme di foglie, come è detto all'esercizio N. II, e riempile di colore, finchè giungi a distendere la tinta con perfetta uguaglianza in qualsiasi forma ti occorra.

31. Siccome non si può aggiunger sempre con esattezza la stessa quantità di acqua nel colore, t'accorgerai, nel corso di questo esercizio, che più denso è il colore, più diventa difficile lo stenderlo con uguaglianza. Perciò quando sarai pervenuto ad un certo grado di abilità, procura di tinteggiare d'un tratto le

forme volute con un pennello pregno di tinta densa, invece di stendere diversi strati l'uno sovra l'altro; avendo sempre cura che la tinta, per quanto oscura, sia sempre liquida, e che, una volta distesa, tanta parte di essa sia assorbita, da non formare una linea nera sull'orlo, quando asciuga. Un po' d'esperienza ti mostrerà come ciò accada facilmente ed in qual modo si possa impedire: non che sia sempre necessario impedirlo, perchè un grande acquarellista disegnerà talvolta un contorno sicuro, quando *vuole*, solo col lasciar asciugare il colore in questo modo al suo margine estremo.

32. Tuttavia, dovendo coprire delle forme complicate col colore molto carico, la prestezza non varrà ad impedire che la tinta vada asciugandosi irregolarmente quando sia stata condotta muovendo il pennello da una parte all'altra, nel modo indicato avanti. Per rimediare a questo inconveniente, segui il seguente metodo.

Col colore molto debole e liquido, così debole che lo si possa appena distinguere sulla carta, porta una prima tinteggiatura a tutti i contorni ugualmente, così da ottenere il disegno perfetto della forma voluta, che per tal modo diventerà completamente umida dappertutto. Ciò fatto metti un po' di colore più intenso nel mezzo di quella prima tinta ancor umida. Esso si spanderà gradatamente come per una strada ramificata, ed allora tu puoi portarlo ai contorni già ben precisati, e lavorarlo col pennello finchè riempia bene tutto il suo posto; indi lascialo asciugare, ed esso apparirà altrettanto uguale e puro come se fosse gettato d'un sol colpo, delimitando accuratamente la forma, per quanto complicata.

33. Dopo essere così riuscito a distendere una tinta discretamente uguale provati a distenderne una digradata. Prepara all'uopo il tuo colore mescolandolo con tre o quattro cucchiaini d'acqua; e quando la miscela sarà fatta, versane via circa due terzi, ritenendo un cucchiaino di colore debole. Inclinato il foglio come prima, tracciavi a lapis due linee tutto in lungo, lasciando tra di loro uno spazio della larghezza di un quadrato del tuo scacchiere. Comincia alla cima del foglio tra le due linee, e dopo aver disteso e portato in giù la prima pennellata di colore, immergi il pennello nell'acqua e con quanta ne può tirar su, mescola rapidamente il colore che è nel piattino, e col color più debole che ne risulta, porta la tinta più in giù. Immergi di nuovo e mescola e conduci ancora più abbasso la tinta, sempre allo stesso modo, ed operando con la maggior prestezza; e così di seguito finchè il colore sia divenuto tanto pallido da non poterlo più distinguere; allora risciacqua il pennello nell'acqua e porta ancora un poco in basso l'ondata di tinta rimasta sulla carta, ed in seguito assorbila col pennello asciutto, e lascia asciugare.

34. Se tu arrivi in fondo al foglio prima che il colore sia diventato pallido, tu puoi o prendere un foglio più lungo, o seguitare, con la tinta quale l'hai lasciata, su di un altro foglio; ma guarda di esaurire la tinta fino alla pura bianchezza finale. Quando tutto sarà bene asciutto, ricomincia da capo con un'altra simile miscela di colore, e prosegui in basso allo stesso modo di prima. E poi di nuovo, e ancora, e così di seguito fino a che il colore alla cima del foglio diventi oscuro come la tua tavoletta di bleu di Prussia

e venga in fondo della colonna a confondersi con la bianchezza della carta, con una digradazione dolce ed uguale dall'una estremità all'altra.

35. Troverai sulle prime che la carta si fa macchiata ed ondulata invece di essere digradata ugualmente: ciò avviene perchè il tuo pennello in qualche punto sarà stato più gonfio d'acqua che non in altri, oppure non avrai mescolato perfettamente il colore nel piattino, od avrai portata una tinta troppo avanti senza fonderla bene con la vicina. La lunga pratica solo potrà apprenderti a far bene; gli stessi migliori artisti non possono sempre mandare a perfezione come vorrebbero delle sfumature di tal sorta; nè essi le lasciano nelle loro pitture senza apportarvi dei ritocchi consecutivi.

36. Appena tu abbia acquistato un po' di pratica e sia riuscito a distendere il colore con maggior prestezza, devi imparare a digradar la tinta in uno spazio più piccolo (1), incominciando con una piccola quantità di colore ed addizionandovi una goccia, invece di una pennellata d'acqua; potresti anche ottenere una gradazione su scala minore, adoperando dei pennelli più piccoli.

Un po' di pratica ti porterà pure a conoscere i rapporti del colore col chiaroscuro, per quel tanto che ti è necessario per ora; il che si ottiene in questo modo:

37. Prendi delle tavolette di lacca, di gomma gutta,

(1) È più difficile, da principio, digradare il colore in breve spazio, che non in uno spazio esteso; ma la difficoltà ultima consiste, come con la penna, nel far sì che la gradazione sia insensibile. *N. d. A.*

di sepia, di bleu nero, di cobalto e di vermiglio: e prepara delle colonne digradate (precisamente come avevi fatto col bleu di Prussia) coi colori di lacca e di bleu nero (1). Taglia una striscia sottile, tutto in lungo, di ciascuna colonna digradata, e metti le tre striscie l'una accanto all'altra; fissale ai capi e tira delle linee equidistanti attraverso a tutte e tre, in modo da dividerle in cinquanta gradi che devi numerare, partendo dal chiaro all'oscuro: 1, 2, 3, ecc. Se le tue gradazioni sono giuste, la parte più oscura del rosso e del bleu saranno press' a poco uguali in forza a quella del bleu nero, ed ogni grado della striscia nera uguaglierà pure, in misura sufficiente pel nostro scopo, nell'intensità della tinta i gradi corrispondenti della striscia rossa e dell'azzurra. Dunque, dovendo disegnare un oggetto di color cremisi od azzurro, se tu puoi paragonare il suo colore con alcuna delle divisioni delle tue colonne cremisi od azzurra, il grigio corrispondente a quella divisione della scala grigia che porta lo stesso numero sarà il grigio che nel disegno a chiaro-scuro deve rappresentare quella data tinta cremisi od azzurra.

38. Ora, prepara nello stesso modo delle scale di gomma gutta, di cobalto e di vermiglio. Vedrai che non ti sarà possibile rendere questi colori oscuri oltre ad un certo punto (2); perchè il giallo e lo scarlatto,

(1) Naturalmente tutte le colonne devono essere di ugual lunghezza. *N. d. A.*

(2) Il grado di massima intensità che potrai ottenere coi colori è sempre indicato dal colore della relativa tavoletta. *N. d. A.*

finchè restano puramente giallo e scarlatto, non possono avvicinarsi al nero; non si può avere, precisamente parlando, un giallo scuro od uno scarlatto scuro. Componi le tue scale di puro giallo, cobalto e scarlatto, a partire dalla seconda metà della colonna, portandole gradatamente al bianco. Nella metà superiore di queste scale mescola con della lacca la tinta del vermiglio e della gomma gutta per renderle di maggiore intensità; il cobalto con del bleu di Prussia per farlo più scuro. Avrai così altre tre scale che vanno dal bianco quasi al nero passando per il giallo e l'aranciato, per il bleu celeste e per lo scarlatto. Combinando la gomma gutta con il bleu di Prussia ne otterrai una verde; il cobalto colla lacca, una violetto; con la sepia sola avrai una scala di un bel bruno; e così di seguito fino ad ottenere quante scale vorrai, passando dallo scuro al bianco per differenti colori. Ora, supposto che le tue scale siano ben digradate ed ugualmente divise, il compartimento o grado n° 1 del grigio rappresenterà in chiaroscuro il n° 1 di tutti gli altri colori; il n° 2 del grigio, il n° 2 degli altri colori, e così via.

39. Naturalmente di quanto ho detto è solo necessario comprendere il principio direttivo; perchè non ti sarebbe mai possibile digradare le tue scale in modo così perfetto da renderle praticamente esatte e giovevoli; e dato pure che lo potessi, a meno che tu non avessi un dieci mila scale e fossi capace di scambiarle più presto di quanto un abile giocoliere non sappia scambiare le carte, tu non potresti in un giorno confrontare le tinte neppure di un cantuccio di una mela morsa dal gelo.

Ma quando tu avrai ben compreso il principio e

veduto come tutti i colori abbiano come un certo grado di oscurità ossia producano chi più, chi meno, un risalto oscuro sul bianco, e come questo grado o risalto possa essere rappresentato da corrispondenti valori di grigio, tu presto riuscirai accortamente ad una imitazione approssimativa d'un sol colpo d'occhio, senza dover usare nessuna scala di confronto.

40. Ed ora tu devi riprendere la penna per disegnare dei modelli e delle macchie qualsiansi che ti sembrino graziose; come le venature del marmo o le strie di una tartaruga, le chiazze delle conchiglie, ecc., con la maggiore delicatezza e colle varie gradazioni di chiaroscuro che corrispondono ai vari colori del vero; e quando ti sembrerà di riuscirvi bene, sarà tempo di cominciare lo studio delle forme tondeggianti.

VIII ESERCIZIO.

41. Discendi nel giardino o sulla strada, e raccatta la prima pietra tonda od ovale che ti capiti tra' piedi; non troppo bianca, nè troppo oscura; e più sarà liscia, meglio sarà, purchè non sia *rilucente.* Porta la tavola vicino alla finestra e metti la pietra, che suppongo press'a poco della grossezza di *a*, fig. 5 (ed è meglio che non sia di molto più grande), su di un pezzo di carta non bianca affatto, di fronte a te sulla tavola. Collocati in modo che la luce venga dalla tua sinistra, per non essere impedito dall'ombra del lapis, che altrimenti si intrometterebbe tra la tua vista e il tuo lavoro. Non devi lasciar cadere il *sole* sulla pietra,

ma soltanto la luce ordinaria; scegli perciò una fine-
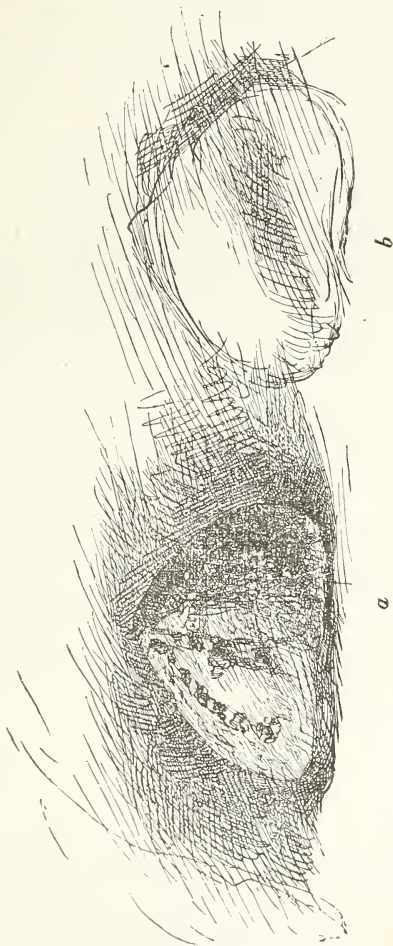
Fig. 5.

stra donde non entri il sole. Se puoi chiudere le im-

poste delle altre finestre della stanza, sarà molto meglio; ma ciò non ha grande importanza (1).

42. Ora, se tu riesci a disegnar bene questa pietra, tu potrai in seguito disegnare qualunque cosa; intendo dire qualunque cosa che si possa disegnare. Molte cose (la schiuma del mare, per esempio) non si possono disegnare; se ne può dare solo un'idea più o meno approssimativa e convenzionale; ma se riesci a disegnare *giustamente* la pietra, ogni cosa che sia nel dominio dell'arte sarà pure in quello delle tue forze. Imperocchè il disegno dipende anzitutto dall'abilità nel rappresentare la *Rotondità.* Una volta che tu vi riesca, tutto il resto è facile e viene da sè; se invece non vi riesci, nessun'altra cosa che tu sappia fare potrà esserti utile. Poichè la Natura è tutta creata sul principio della rotondità; non la rotondità di globi perfetti, ma quella di superfici variamente curve. I rami sono tondi, le foglie sono tonde, le pietre, tonde; tonde sono le nubi, tonde le guancie e tondi i riccioli; in natura, come non vi ha il vuoto assoluto, così non vi è una cosa perfettamente piana. Il mondo stesso è tondo, e tale è, più o meno, tutto quanto esiste su di esso, salvo quanto è opera dell'uomo, la quale, invero, è spesso molto piatta.

---

(1) " Il lume da ritrarre di naturale vuol essere a tramontana, acciò non faccia mutazione; e se lo fai a mezzodì, tieni finestra impannata, acciocchè il sole illuminando tutto il giorno non faccia mutazione. L'altezza del lume dev'essere in modo situata, che ogni corpo faccia tanto lunga l'ombra sua per terra, quanto è la sua altezza ". Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 82.

N. d. T.

Accingiti, dunque, seriamente, a riprodurre la rotondità di quella pietra, ed avrai vinto la battaglia.

43. Osserva la pietra che ti sta davanti, proprio di fronte. Vedrai che la parte di essa più vicina alla finestra è più chiara della carta sottostante, che il lato opposto alla finestra è più scuro; e che la luce passa gradatamente dal chiaro allo scuro, mentre un'ombra è proiettata sulla carta, a destra, dalla pietra stessa; e l'aspetto generale di tutti questi fenomeni è più o meno come in *a*, fig. 5, salvo le macchie sulla pietra, di cui parlerò fra poco.

44. Ora, ricordati sempre di ciò che ho dimostrato in principio, e cioè che ogni cosa in Natura si vede solo perchè più chiara o più oscura delle altre cose circostanti, o perchè di un colore diverso da esse. Ogni cosa apparisce o come una macchia di colore sul fondo di un altro colore: o come una cosa chiara rilevata su di una oscura, od una oscura rilevata su di una chiara. E se tu riesci a raffigurare delle macchie di colore od in chiaroscuro identiche nella proporzione, forma e gradazioni a quelle del vero oggetto e del suo sfondo, tu riprodurrai l'aspetto di esso e del suo sfondo. Il miglior pittore — lo stesso Tiziano o Paolo Veronese — non potrebbe far più di così; e tu riuscirai presto ad acquistare una certa abilità, sebbene in misura inferiore, una volta che tu comprenda la grande semplicità di ciò che deve farsi in proposito. Supponi d'avere un libro bruno, su di un foglio di carta bianca, il quale a sua volta sia sopra una tavola coperta di un tappeto rosso. Tu non devi far altro che riempire degli spazi di rosso, bianco e bruno della stessa forma e colle stesse gradazioni di luce e di

ombra dell'originale (1), e la tua pittura è fatta. Se invece tu non osservi quello che vedi, se vuoi metter giù dei colori più brillanti o più foschi del vero, o se vuoi metterli giù d'un colpo o con uno sgorbio, o coprire la carta di linee vigorose, o produrre una qualunque altra cosa che non sia la semplice, naturale e chiara tranquillità dell'oggetto che ti sta davanti, non sperare giammai di rappresentarlo bene.

La natura non ti concederà nulla se tu credi di trattarla da padrone. Dimentica invece la tua personalità e cerca di ubbidirle devotamente; e tu la troverai più sottomessa di quel che non avresti creduto.

45. La difficoltà vera sta nell'ottenere la finitezza della forma e l'uguaglianza delle gradazioni. Puoi rimaner certo che anche dopo aver tempestato sul tuo lavoro, esso sarà pur sempre troppo rozzo o troppo disuguale. Non sarà sbagliato in qualcuna delle così dette parti principali; ma il contorno non sarà perfettamente esatto, e le ombre sembreranno ad altrettante pustole, o graffiature o saranno piene di lacune bianche. Sforzati ancora a rendere il tuo lavoro più delicato e più veritiero e vedrai che diventerà più efficace (2).

---

(1) " Di molto maggiore investigazione e speculazione sono le ombre nella pittura che i loro lineamenti „. LEON. DA VINCI, *Tratt. d. Pitt.*, § 407. *N. d. T.*

(2) " Quando tu, disegnatore, vorrai far buono ed utile studio, usa nel tuo disegnare di fare adagio; e giudicare infra i lumi quali e quanti tengano il primo grado di chiarezza, e similmente infra le ombre quali siano quelle che sono più scure delle altre, ed in che modo si mischiano insieme, e le quantità; e paragonare l'una coll'altra, ed i lineamenti a che parte si drizzino, e nelle linee quanta parte di esse torce per l'uno o l'altro verso,

46. E non credere che il tuo disegno debba esser troppo debole, perchè tu hai tra mani una penna troppo fine. Finchè non riesci a disegnare con questa, non riuscirai a disegnar con nulla; ma quando sarai capace di disegnare con essa, allora potrai servirti anche d'un pezzo di legno carbonizzato sulla punta. La vera facilità ed abilità si possono acquistare solo con la diligenza. Anche nella scherma o nella danza la scioltezza in definitiva dipende dalla precisione curata fin dagl'inizî; tanto più poi nel canto o nel disegno.

47. Ora, tu non devi copiare la fig. 5, ma copiare la pietra che sta davanti a te, nel modo che dimostra la stessa figura. Al qual fine, misura anzitutto col compasso l'estrema lunghezza della pietra e segnala sulla carta e lascia in bianco uno spazio simile nella forma presso a poco alla pietra, scarabocchiando la carta tutt'intorno; *b*, nella fig. 5, rappresenta un principio di tal fatta. Lascia per la parte in luce uno spazio piuttosto troppo grande che troppo ristretto; dopo, e più cautamente, riempi la parte in ombra, smorzando la luce gradatamente, fino a far nero nella parte più oscura (1). Non preoccuparti troppo dell' esattezza della forma; ad essa potrà condurti solo un lungo

---

e dove è più o meno evidente, e così larga o sottile; *ed in ultimo che le tue ombre e lumi siano senza tratti o segni ad uso di fumo* „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 67. *N. d. T.*

(1) “ La seconda cosa che al pittore con gran discorso bisogna, è che con sottile investigazione ponga le vere qualità e quantità delle ombre e lumi „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 39. *N. d. T.*

esercizio; e la correttezza del disegno l'otterrai a poco a poco con l'eseguire attentamente questi varî esercizî; ciò che importa per ora soprattutto è che tu renda nel disegno la solidità e la rotondità della pietra, senza troppo badare a che il suo contorno sia esatto — procura solo di disegnarlo meglio che puoi senza dartene troppo fastidio; ed otterrai maggior esattezza nell' interpretare bene il chiaroscuro seguendo il metodo che ti ho suggerito, che non disegnando prima tutto il contorno. Chè tu nel vero non *vedi* nessun contorno (1); non vedi altro che un certo spazio variamente e gradatamente tinteggiato, circondato da altri spazi consimili; e questi spazi tu devi riprodurre con la maggior fedeltà possibile, scarabocchiando sulla carta finchè tu non riesca a riprodurli nella giusta forma e con le stesse gradazioni di tinta che hanno in natura. Ed è molto più probabile riuscire a far ciò bene dovendo cercarsi la strada attraverso uno schizzo un po' confuso, che non se tu avessi prima tracciato il contorno accuratamente (2).

Per esempio, dopo aver abbozzato il riccio marino

---

(1) " Il termine d'una cosa in un'altra è di natura di linea matematica, ma non linea „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 476.

E altrove:

" Non sien fatti profili ne' termini di un corpo che campeggi sopra un altro, ma solo esso corpo per sè si spiccherà „. Id. id., § 469. *N. d. T.*

(2) " . . . . j'arrive au contour par le modelé, toujours, comme un statuaire; avec ce procédé-là, le trait me gêne en peignant „. Così dichiara di sè stesso J. Louis Meissonier ne' suoi *Souvenirs et entretiens* (Paris, Hachette, 1897). *N. d. T.*

fossile di *a* (fig. 5), la cui forma, sebbene irregolare, richiedeva maggior cura che non quella di una pietra comune, io andava disegnandola anche in vista di un altro effetto: in modo cioè che la luce riflessa portasse fuori del fondo la sua parte oscura; ma dopo i primi tratti pensai ch'era meglio fermarsi e mostrarti come io ho principiato, in *b*. Nel quale incominciamento si osserverà che nulla è tanto determinato ch'io non possa più o meno modificare, aumentando o diminuendo il contorno durante il lavoro di perfezionamento; poichè le linee che indicano il profilo si possono confondere con le altre, nel caso che non servano a quello scopo; ed il dover riempire le lacune e vincere le irregolarità di un simile abbozzo ti porterà ad un esito finale migliore che non se avessi speso una mezz'ora a ricercare il contorno esatto prima di metterti al lavoro di chiaroscuro.

48. Nel far ciò abbi cura tuttavia di non rendere il disegno troppo scuro. Per avere una giusta misura del vario grado di oscurità delle parti in ombra della pietra, taglia in un cartoncino bianco, della stessa tinta della carta che adoperi per disegnare, un foro circolare della grandezza all'incirca di un mezzo pisello e guardando la pietra (o quell'altro oggetto che ti proponi di copiare) attraverso questo foro, fa scorrere la carta avanti ed indietro, in guisa da osservare le differenti parti della pietra. Per tal modo il foro circolare ti sembrerà come una macchia di colore che cambia d'intensità a seconda delle differenti parti della pietra che tu vedi attraverso di esso; e potrai *pareggiare* il colore della pietra in ogni sua parte tinteggiando la carta accanto al foro circolare. E intanto ti

accorgerai che questo foro non si mostra mai *nero* affatto; ma che tutte le rotondità della pietra sono date da tinte grigie variamente smorzate (1).

49. Può anche accadere che talune parti della pietra, o della carta su cui essa posa, appariscano luminose attraverso l'apertura per modo che il piccolo foro produca l'effetto di un punto luminoso, invece che di una macchia oscura. Quando è così, tu non puoi imitarlo perchè non hai il mezzo di ottenere dei lumi più forti che la bianchezza della carta; ma se tieni il cartoncino più inclinato verso la luce, vedrai che molte parti della pietra, che prima sembravano chiare attraverso il foro, ora sembrano oscure; e se tu riesci a collocare il cartoncino in tal posizione che ogni parte della pietra apparisca, anche solo leggermente, oscura, il piccolo foro produrrà sempre l'effetto di una macchia oscura; e se il tuo disegno è messo nella stessa luce, tu potrai imitare e pareggiare ogni gradazione. E rimarrai sorpreso nello scorgere, in tali circostanze, quanto leggere siano le differenze di tinta, con cui, attraverso un'infinita delicatezza di gradazioni, la Natura sa esprimere la forma.

Ma se qualche parte del tuo modello si mostrerà ostinatamente chiara come la luce attraverso il foro, tal parte non isperar di poter imitare; lasciala in bianco, chè non potresti fare di più.

50. Quando avrai fatto del tuo meglio per ottenere la forma generale, dà mano all'opera di finimento,

(1) La figura *a* (Fig. 5) è molto nera, ma ciò fu fatto per dare un esempio di tutte le specie di densità della tinta, senza dover moltiplicare le figure. *N. d. A.*

imitando la conformazione di tutte le fessure e delle macchie della pietra con la maggior fedeltà possibile; ricordandoti frattanto che le fessure o le screpolature di ogni sorta, sia quelle dei muri tra l'una pietra e l'altra, sia nelle fibre del legname o nelle roccie, sia in qualunque delle mille altre condizioni in cui si presentano, non si debbono mai raffigurare con una sola linea nera o con un semplice ombreggiamento. Una screpolatura deve sempre presentare il suo complesso di luce e di ombre per quanto piccole siano le sue proporzioni. Essa è in realtà come un piccolo *burrone* con le parti scure od in ombra, e le parti chiare od in luce, e, comunemente, con l'oscurità in fondo. Questo è uno dei casi in cui può esser utile comprendere la ragione di quello che si vede; così non è soventi nel disegno; poichè gli aspetti delle cose sono tanto confusi e traditori da non potersene generalmente dare una giusta ragione, e nel cercare di spiegarcene alcuni, siamo sicuri di perderne di vista altri, in quanto che la naturale stima eccessiva dell'importanza di quelli su cui l'attenzione si posa, ci spinge ad esagerarli; cosicchè un disegnatore meramente *scientifico* finisce per mettere in caricatura un terzo della Natura e trascurare gli altri due terzi. L'allievo migliore è quegli il cui occhio è tanto acuto da vedere d'un colpo la giusta apparenza delle cose, e cui perciò non occorre troppo inquietarsi per trovare una ragione perchè veda così; ma pochi hanno tale acutezza di percezione; ed a quelli che ne sono privi una qualche ricerca della ragione delle cose servirà di aiuto, specialmente quando un maestro non fosse loro vicino. Io non permetto mai ai miei allievi di domandare la ragione di nessuna

cosa, perchè mentre sto sorvegliando il loro lavoro, posso sempre mostrare ad essi come la cosa È, e quale parvenza non sanno scorgere in essa; ma quando non vi è un maestro che diriga l'occhio, si può permettere di tanto in tanto alla cognizione di farlo in sua vece.

51. Generalmente, adunque, ogni solido illuminato dalla luce — ad esempio, la pietra che stai disegnando — ha una parte chiara, che è quella rivolta verso la luce; una oscura, opposta alla luce, ed un'ombra che è proiettata su qualche altro oggetto (come dalla pietra, sulla carta sopra cui posa). Tu puoi talora essere collocato in guisa da vedere soltanto la parte in luce e l'ombra, tal'altra solo la parte oscura e l'ombra: tale altra ancora ambedue, o l'una o l'altra senza l'ombra; ma nella maggior parte delle posizioni i solidi si mostrano con tutte e tre queste parti, come la pietra che sta davanti a te.

52. Tieni la mano alzata di taglio avanti a te, mentre stai seduto di fianco alla finestra, in guisa che il palmo della mano sia a questa rivolto. Tu vedrai il palmo della mano in piena luce, e il dorso tutto in ombra. Avrai qui una parte chiara ed una scura, senza l'ombra sottostante; la quale è staccata dalla mano e forse poserà sulla tavola, forse su d'un'altra parte della stanza; ma ad essa per ora non devi porgere attenzione.

53. Prendi un foglio di carta da lettera, e tenendolo di taglio come la mano, agitalo su e giù dietro il dorso della mano stessa, in modo cioè che il foglio venga ad essere lontano dalla finestra più di quello. Tu vedrai, mentre passa, proiettarsi sulla parte in ombra della mano, e cioè sul dorso, un barlume di

luce abbastanza forte. Questa è luce *riflessa*. Essa viene ripercossa dalla carta (su cui batte la luce diretta venendo dalla finestra) sulla superficie della mano, precisamente come accadrebbe d'una palla che qualcuno avesse gettato contro la parete per la finestra e tu l'avessi afferrata al rimbalzo (1).

Ora, invece della carta da scrivere, prendi un libro rilegato in rosso, od un pezzo di panno porporino. Vedrai che il riverbero che cade sul dorso della tua mano mentre fai muovere il libro, è rosseggiante. Se il libro fosse azzurro, il riverbero anch'esso sarebbe azzurrino. Così ogni oggetto proietterà parte del proprio colore nella luce che riflette.

54. Ora, non sono solamente questi libri o fogli di carta che riflettano luce sul dorso della tua mano; ogni oggetto ch'è nella stanza dalla sua parte, ne riflette, ma assai più debolmente; e tutti quei colori fusi insieme formano una luce neutra (2), che lascia

---

(1) " Le riverberazioni sono causate da corpi di chiara qualità, di piana e semidensa superficie, i quali, percossi dal lume, a similitudine del balzo della palla, ripercuotono nel primo obietto „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 153. *N. d. T.*

(2) Quasi neutra nelle circostanze ordinarie; ma pure con toni affatto differenti nella sua neutralità, a seconda dei colori delle differenti luci riflesse di cui è composta. *N. d. A.*

" Nessun colore che rifletta nella superficie d'un altro corpo tinge essa superficie del suo proprio colore, ma sarà misto con i concorsi degli altri colori riflessi che risaltano nel medesimo luogo „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 162.

" Ma quel riflesso sarà di più confuso colore, che da varî colori d'obietti è generato „. Id. id., § 166. *N. d. T.*

vedere il colore della mano stessa più distintamente che non quello degli oggetti che vi riflettono su luce; ma se non vi fosse luce riflessa, quel lato della tua mano apparirebbe nera come carbone.

55. Gli oggetti adunque si vedono generalmente parte sotto la luce diretta e parte sotto la luce riflessa dagli altri oggetti circostanti, dall'atmosfera e dalle nubi. Il colore delle parti chiare dipende molto da quello della luce diretta; quello delle parti scure, dal colore degli oggetti loro vicini. È dunque impossibile poter stabilire *a priori* qual colore avrà un oggetto in un dato punto della sua superficie: poichè questo colore dipende in parte dalla tinta sua particolare, ed in parte dalle infinite combinazioni dei raggi su di esso riflessi dalle altre cose. Il solo fatto certo è che il colore delle parti in ombra è variabile, e che una pittura che le rappresentasse semplicemente con una gradazione più scura del colore delle parti in luce, sarebbe certamente cattiva.

56. Ora distendi la mano sulla carta bianca sopra cui disegni. Vedrai una parte di ciascun dito illuminata, una oscura, e sulla carta l'ombra della mano. Ecco, adunque, le tre divisioni di tinta di cui abbiamo sopra discorso. E sebbene la carta sia bianca e la mano di un colore roseo alquanto più oscuro del bianco, tuttavia vedrai che l'ombra che si stende sulla carta tutto in lungo fin sotto il dito che la ingenera, è più scura della carne, ed è di un grigio molto carico. La ragione del fatto è che molta luce vien riflessa dalla carta alla parte in ombra del dito; ma assai poca luce è riflessa invece dalle altre cose sulla carta stessa in quella piccola fenditura che è sotto il dito.

57. In generale, per questo motivo, un'ombra, o, per lo meno, la parte dell'ombra più vicina all'oggetto (1) è più oscura della parte scura dell'oggetto stesso. Ho detto, in generale, perchè mille circostanze possono portarvi eccezione. Prendi, ad esempio, un piccolo oggetto di vetro: un bicchiere o la bottiglietta dell'inchiostro, e fallo muovere alquanto dalla parte della tua mano più lontana dalla finestra; manderai per tal modo degli sprazzi di luce sopra la parte in ombra della mano; ed in talune posizioni il riflesso del vetro annienterà l'ombra portata sulla carta, cosicchè vedrai quella parte della mano nera sulla carta bianca (2). Ora un pittore stupido che dovesse rappresentare, metti

---

(1) " Quella parte dell'ombra derivativa sarà più oscura, la quale sarà più vicina alla sua causa „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 609.

E per converso:

" Tanto più diminuisce l'oscurità dell'ombra derivativa, quanto essa è più remota dall'ombra primitiva „. Id. id., § 541. *N. d. T.*

(2) " I riflessi delle parti illuminate che risaltano nelle contrapposte ombre alleviano più o meno le loro oscurità, secondo ch'esse sono più o meno vicine o hanno più o meno di chiarezza „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 156.

" I riflessi de' lumi sono di tanto minore o maggiore evidenza, quanto essi saranno veduti in campi di maggiore o minore oscurità, e questo accade perchè se il campo è più oscuro che il riflesso, allora esso riflesso sarà forte evidente per la differenza grande che hanno essi colori infra loro; ma se il riflesso sarà veduto in campo più chiaro di esso, allora tal riflesso si dimostrerà essere oscuro rispetto alla bianchezza con la quale confina, e così tal riflesso sarà insensibile „. Id. id., § 157. *N. d. T.*

caso, un calice in mano di una delle sue figure, perchè gli fu insegnato che “ l'ombra portata è più scura che la parte opposta alla luce dell'oggetto suo relativo „ non pensando punto ai riflessi che derivano dal bicchiere, dipingerebbe sotto la mano un grigio scuro, precisamente come se non vi fosse alcun bicchiere. Ma un buon pittore osservando l'effetto vero, lo riprodurrebbe tale e quale; ed allora si avanzerebbe il critico stupido a domandare perchè la mano è così chiara nella sua parte in ombra.

58. Cosicchè è sempre pericoloso l'affermare un principio come *regola* in materia d'arte; però ti sarà utile il ricordarti che in generale l'ombra portata è più scura che non l'ombra propria dell'oggetto che la ingenera, supposto che i colori della superficie su cui quell'ombra è portata siano della stessa natura del colore dell'oggetto che la produce; e cioè, quando un oggetto chiaro produce ombra su di una superficie chiara, od un oggetto scuro su di una superficie scura; mentre la regola non vale più se i colori sono di natura differente; chè l'ombra di un oggetto nero su d'una superficie bianca non è, evidentemente e nella generalità dei casi, così nera come l'oggetto che la produce.

L'unico modo per trovare la verità definitiva in simili argomenti è di *cercarla;* ma per intanto, troverai un aiuto nel sapere che le fessure della tua pietra sono de' piccoli burroni sopra l'un lato dei quali la luce batte vivamente, mentre l'altro resta nell'ombra. Questo lato oscuro genèralmente produce una piccola ombra ancor più scura al fondo della fessura; ed il tono generale della superficie della pietra non è così

vivo come il margine in luce di quel burroncello. E perciò se nella tinta uniforme e generale di un oggetto, tu fai, raschiando, una chiazzetta od una striscia bianca di qualche forma, mettendovi poi accanto un tratto nero, puoi far sì che questo tratto rappresenti, a seconda, una cresta od un solco, una gobba od una cavità. E cioè: se metti il tratto nero sulla parte donde viene la luce, tu farai sì ch'esso rappresenti un crepaccio od una cavità; se invece lo metti dalla parte opposta, esso rappresenterà una cresta od una montagnola (1); e la buona riuscita dipende meno dalla vigoria dell'ombreggio che dalla giustezza del disegno; vale a dire dalla esatta corrispondenza della forma dell'ombra con la forma di ciò che la produce.

Nel disegnare delle roccie o del legno o qualsivoglia altra cosa di fattura irregolare, tu potrai ottenere dei risultati ancora migliori con un po' di pazienza, seguendo accuratamente la forma, anche con dei tratti leggeri, che non con una elaborata finitezza del contesto della superficie e delle trasparenze di ombra.

59. Quando avrai dato compimento al tuo lavoro in quanto a forma, mettiti a disegnare le varie macchie e chiazze che coprono il modello, con grande cura; con altrettanta, quanta hai adoperato per disegnare la forma generale. Molto spesso chiazze o strie di color locale servono più ad esprimere la forma, che non lo stesso chiaroscuro; e sono sempre interessanti, siccome i mezzi con cui la Natura porta la luce nelle

(1) Questo principio è applicato nei disegni topografici per indicare, mediante segni convenzionali, le elevazioni e le depressioni del terreno. *N. d. T.*

sue ombre, e l'ombra nelle sue luci: arte di cui avremo molto a discorrere più avanti, parlando della composizione. *a*, nella fig. 5, è lo schizzo sommario di un riccio marino fossile, in cui le sporgenze del guscio sono formate di una selce nera che sporge attraverso una superficie cretosa. Queste sporgenze formano delle macchie oscure sul chiaro; e i loro spigoli sporgendo fuori dell'ombra formano delle macchie biancheggianti sul fondo oscuro. Potrai rendere queste luci sparse col raschietto, purchè tu sia altrettanto diligente nel collocarle al loro giusto posto, come se dovessi ottenere lo stesso effetto con un procedimento più laborioso.

60. Una volta che tu abbia ben compreso come per mezzo delle gradazioni di tinta si esprimano le rotondità e le sporgenze, tu puoi adoperare i tuoi sforzi nella riproduzione di qualunque oggetto naturale od artificiale che ti accarezzi la fantasia, purchè non sia di forma troppo complicata. Ti dissi di disegnare dapprima una pietra, perchè le irregolarità e deficienze del tuo ombreggio ti riusciranno meno sgradevoli, come quelle che in parte costituiscono la caratteristica della superficie ruvida delle pietre, mentre così non accadrebbe in un soggetto più delicato; e tu farai bene a continuare ancora per un po' a disegnare delle pietre rotonde di differenti forme, finchè tu riesca ad ombreggiare veramente con delicatezza. Ed allora potrai prendere per modello le pieghe di un drappo bianco e spesso: un tovagliolo od un asciugamano gettato trascuratamente sulla tavola, cercando di riprodurlo nello stesso modo; però il tuo ombreggio ora dovrà essere lavorato con perfetta unità e cura, affinchè non vada perso il giusto andamento o la ric-

chezza delle pieghe. E ricordati sempre che un solo disegno finito vale assai più di molti scarabocchi; se ti accorgi che incominci a scarabocchiare, lascia il lavoro risolutamente e non riprenderlo fino all' indomani. Naturalmente il tuo tovagliolo od asciugamano non debbono venir rimossi, per non guastarne o cambiarne le pieghe fino a lavoro terminato. Se le pieghe non ti sembrano giuste, prendi la fotografia di un pezzo di drappo e copiane qualche parte; ciò servirà ad indicarti qual cosa più ti bisogni ne' tuoi studi dal vero; se maggior cura nelle sfumature, o più grande osservazione della disposizione delle pieghe. Per un po' di tempo forse ti accorgerai con dispiacere di mancare in ambedue queste qualità, perchè gli svolazzi e le volute del drappeggio sono molto difficili da eseguirsi e da fissare nel disegno; ma non perderti di coraggio; chè maggiore è la difficoltà, maggiore è il guadagno che ti apporteranno i tuoi sforzi. Se il tuo occhio è più giusto nel trovare le proporzioni che delicato nella percezione delle tinte, potrà servirti di aiuto un disegno trapunto nel drappo ed insinuantesi tra le pieghe. Prova: e se il drappo a disegni ti confonde, attienti ancora per qualche tempo al drappo bianco; ma se ti aiuta, continua a scegliere delle stoffe a disegni (le stoffe scozzesi ed i semplici disegni a scacchi sono preferibili, da principio, ai disegni a fiori) e se anche ti sembrasse che tali stoffe possano confonderti, comincia presto a servirtene di quando in quando, copiando tutti gli scontorcimenti e le modificazioni prospettiche dei disegni attraverso le pieghe con scrupolosa attenzione.

61. Nè devi credere di poterti concedere delle li-

cenze in questo studio. I migliori maestri hanno sempre per le stoffe a disegni una grande predilezione, e più sono grandi, maggior fatica impiegano per riprodurle conformi al vero.

Nè potresti trovare un esercizio migliore per iniziarti allo studio più nobile e più complicato dei particolari che sono in natura. Poichè se tu sai disegnare le macchie che s'insinuano nelle pieghe di una stoffa a disegni, tu non avrai difficoltà a ritrarre le macchie che si nascondono tra le pieghe della pelle di un leopardo pronto a spiccare un salto; ma se non sai disegnare il modello manufatto ed immobile, certamente non potrai mai ritrarre la creatura vivente. Così il disegno accurato delle vene di un pezzo di legno sarà la miglior introduzione al disegno delle nuvolette del cielo e delle onde del mare; e la copia diligente ed accurata dei disegni a palme di un drappo di Damasco, ti renderà capace a riprodurre con maestria il fogliame vero di una siepe di biancospino o di un cespo di viole.

62. Poni mente, tuttavia, nel disegnare stoffe o legature di libri od altre sostanze finamente conteste a non curarti della pelosità o vellosità della cosa; ma occupati solo della giustezza del chiaroscuro e delle pieghe e dell'esattezza del disegno. Ti troverai anche alquanto imbarazzato in sul principio nel riprodurre superfici *lucenti;* ma un po' di attenzione ti dimostrerà che la rappresentazione di esse non dipende che dalla giusta osservazione e riproduzione del chiaroscuro e dei riflessi. Metti un piccolo vassoio di lacca nera sul tavolo, di fronte ad alcuni libri; e vedrai che esso rifletterà gli oggetti circostanti, come se fosse una

piccola pozzanghera nera leggermente increspata; ed i colori di quegli oggetti risulteranno assai più bassi di tono. Disegna esattamente questi riflessi dei libri, facendoli scuri ed ondulati, come ti si dimostrano, e vedrai che ciò basterà a rendere la lucentezza del vassoio. Non è bene però ricercare solitamente per esercizio degli oggetti lucenti; ne puoi disegnare uno o due, tanto per ben comprendere e saper rendere l'aspetto delle parti lucenti degli oggetti che non potrai scansarti dal riprodurre; quali, ad esempio, l'oro nel taglio dei libri, o la lucentezza della seta e del damasco, in cui sta gran parte dell'espressione delle loro pieghe. Ma d'altra parte osserva che ben poche sono le cose totalmente prive di lucentezza; e spesso disegnando delle superfici apparentemente non lucide verrà ad imbarazzarti un qualche lume, che non è se non il debole riflesso di un altro oggetto.

63. Ed ora, se coscienziosamente mi assicuri che con la penna e col lapis sai ben trattare la forma ed il chiaroscuro, io ti permetterò l'uso del pennello e di un colore solo: — la sepia, od il blù nero, od una miscela di cobalto e di blù nero, od una tinta neutra —; per renderti più gradevole lo studio e portarti un po' di sollievo. Ma prima tu devi fare ancora uno o due esercizî di tinteggiatura.

IX ESERCIZIO.

64. Immergi il pennello nel colore preparato siccome ho detto per l'esercizio VII e fallo scorrere sulla carta in una direzione qualunque tinteggiando una qualsiasi forma irregolare.

Quando il pennello sia diventato asciutto, sfiora con esso la superficie della carta, come se la volessi spolverare leggermente; ognuna di queste spazzolate del pennello lascierà nella tinta una quantità d'interstizî più o meno minuti. Poi lascia asciugare, e quando tutto sarà asciutto, col pennello appena intriso di colore sulla punta, riempi i piccoli interstizî ad uno ad uno, in guisa da rendere tutta la superficie tinteggiata più che si può unita ed uguale, cercando sempre di far combaciare esattamente la tinta di questi piccoli interstizî con la prima tinteggiatura generale, cosicchè l'una non venga a sovrapporsi sull'altra. Mentre la nuova tinta sta asciugando, essa ti apparirà qua e là un po' più chiara della prima. Ritoccala adunque cercando di far sì che tutto sembri una sola pezza di colore. E ricordati che un piccolo tratto lavorato con diligenza di guisa che il colore applicato negli interstizî sia portato alla perfetta uguaglianza della prima tinteggiatura, ti apporterà assai maggior profitto che non un grande tratto lavorato trascuratamente; perciò adopera molta pazienza, non dimenticando il più minuto interstizio bianco, e non riempire prima gli interstizî più grandi per venir poscia ai più piccoli; ma con calma e perseveranza riempi tutto un determinato spazio, e poi avanza un poco alla volta sempre guardando attentamente ciò che è fatto completo e quello che non è.

X ESERCIZIO.

65. Distendi uno strato di bleu, preparato secondo il solito, su tutto un quadrato di carta, e lascialo

asciugare. Poi un altro strato sopra i quattro quinti circa del quadrato e col margine estremo piuttosto frastagliato che diritto, e lascialo asciugare. Poi un nuovo strato di tre quinti, un altro di due quinti, ed infine uno di un quinto; cosicchè il quadrato si presenti in cinque liste, ciascuna di colore più intenso di quella che le è a lato. Poi, col pennello appena intriso di colore (come nell'esercizio precedente, allorchè si trattava di riempire gl'interstizî bianchi) procura con piccoli tratti, simili a quelli del tratteggio a penna, ma un po' più larghi, di portare insensibilmente l'una tinta all'altra, adombrando con delicatezza le tinte più chiare presso il loro limite con le tinte più scure. Tratteggiando molto leggermente ed incrociando tra di loro in ogni direzione una quantità di piccoli tratti, perverrai gradatamente alle tinte più cariche facendo scomparire affatto i limiti delle varie tinte e ad unire così delicatamente ciascuna con la tinta vicina. L'intero quadrato, a lavoro finito, dovrebbe risultare gradatamente adombrato dallo scuro al chiaro, senza sbarre, ma solo presentando come una trama sottile di tratti incrocicchiati, simile a della paglia sminuzzata sul tutto (1).

66. Ora, riprendi la tua pietra arrotondata, e collocala sotto quella luce che preferisci; descrivine il contorno sommariamente con la matita, e stendi una tinta piatta di colore *molto* debole su tutta la super-

(1) Lo scopo di questo esercizio è di renderti capace, allorchè incomincierai a dipingere, a lasciar trasparire brillantemente una tinta in minute porzioni, attraverso ai tratti di un'altra tinta. *N. d. A.*

ficie, eccettuate le parti più fortemente in luce, e lasciando i margini della tinta affatto crudi. Poi applica un'altra mano di colore alle parti più oscure, lasciando pure crudi i margini di questa tinteggiatura, come nel tratteggiare il quadrato di cui ho discorso poco sopra. Poi un'altra mano sulle parti ancora più scure, ed un'altra sulle scurissime, lasciando sempre i margini asciugar crudi. In seguito, con i piccoli tratti fa sparire questi margini, rinforza le parti oscure e lavora tutto delicatamente come se fosse con la penna, finchè non abbia portato la tua copia alla somiglianza del chiaroscuro reale. Vedrai in questo lavoro che la tinta sottostante è di grande aiuto, e che tu ora puoi ottenere degli effetti molto più delicati e completi, che non con la sola penna.

67. Ho detto di lasciare i margini delle tinte sempre crudi, perchè è meglio non tormentarla la tinta; chè lasciandolo tale e quale il pennello l'ha messo d'un colpo sulla carta, il colore si presenta più bello e più fresco, che non quando sia stato travagliato e tormentato; cosicchè è sempre meglio lasciare il contorno e la forma anche un po' sbagliata, ove non si possano più correggere in seguito, che non perdere questa freschezza della tinta. I grandi acquarellisti sanno trovare d'un tratto con una sola pennellata la forma giusta; ed i cattivi acquarellisti raffigurano ruvidamente con una pennellata delle forme false, e le lasciano false: chè il volgo non distinguendo il falso dal vero si compiace tanto della parvenza di forza ch'è nella macchia ruvida ed irregolare, quanto della presenza di forza reale ch'è nella macchia ben determinata; ma *noi,* ne' nostri inizî dobbiamo fare quanto

di meglio ci è possibile con la pennellata larga, ed in seguito correggere con la punta del pennello finchè abbiamo trovata la forma e la tinta giusta. Dobbiamo curare di essere esatti, per quanto grandi siano gli sforzi necessarî; in seguito ed a poco a poco potremo diventare esatti con facilità e disinvoltura.

68. Finora ti ho limitato ad una miscela di colore in due o tre cucchiaini d'acqua; ma nel dar compimento al tuo lavoro di chiaroscuro puoi servirti di altre miscele: e così per far sparire il margine dello strato di tinta più debole, verso la luce, adoperare nei piccoli tratti il colore sempre più anacquato finchè diventa così debole da non potersi più percepire; mentre per rinforzare gli scuri, quando sono molto scuri, potrai adoperare del colore sempre più denso. Sfiorando molto leggermente ed a ripetuti tocchi la carta col pennello appena appena umido di colore discretamente denso (purchè sempre liquido e non in pasta) potrai ottenere una specie di vellutato, assai prezioso per dare profondità all'ombra; ma per riuscirvi bene si richiede grande pazienza e delicatezza di mano.

Questo artifizio si riscontra spesso nei fondi e nelle ombre degli acquerelli di W. Hunt.

69. Con la pratica del pennello e del colore, riuscirai da te stesso a trovare ed a valerti dei mezzi che meglio possano condurti allo scopo; ed allontanerai spesso lo sconforto ricordandoti ciò che tante volte ho affermato — che se qualche parte va male, è quasi sempre certo che essa abbisogna di maggior finitezza, non di forza; di unità, non di cambiamento. Se non ti piace come si presenta il tuo disegno, non

perdere la pazienza, non distruggerlo e non cambiarne il piano; nè cancellarlo disperatamente là dove ti sembra sbagliato; ma osserva piuttosto se non vi sono delle ombre da potersi sfumare con più esattezza, o delle piccole lacune o degli squarci da riempire; o delle forme da determinare più delicatamente; e non *scagliarti* contro alcuno degli errori e delle imperfezioni così scoperte; ma cancella e modifica lentamente e vedrai tosto il tuo disegno prendere un altro aspetto.

Un espediente molto utile per certi effetti è quello d'inumidire la carta e poi stendervi su il colore più o meno anacquato secondo l'effetto voluto. Vedrai tosto come esso si venga digradando bel bello da sè stesso mentre asciuga; ed una volta asciutto, tu puoi rinforzarlo punteggiando delicatamente là dove abbisogna di maggiore intensità. Anche, mentre il colore è umido sulla carta, ritoccandolo col pennello completamente asciutto, puoi ricavare dalle luci morbide con grande delicatezza e precisione. Prova ogni sorta di consimili espedienti, sempre osservando come il colore si comporta; ma tenendo sempre presente che il risultato finale deve e può solo ottenersi lavorando puramente con la punta del pennello, lo stesso come nel disegno a penna.

70. Passando allo studio di modelli sempre più complicati, t'accorgerai che le risorse della Natura nel chiaroscuro sono tanto più ricche delle tue, che tu non potrai riuscire a rendere tutte, o quasi, le gradazioni di ombra di questo o quel dato gruppo di oggetti. Ed allora prima d'ogni cosa risolviti a ben determinare le grandi masse degli oggetti. Se, ad

esempio, nel gruppo che vuoi riprodurre vi sono un libro verde, un foglio di carta bianca ed un calamaio nero, ritieni con sicurezza che la carta costituisce la massa chiara, il libro la massa media ed il calamaio la massa scura del gruppo; e non ombreggiare le pieghe della carta o gli angoli del libro in guisa da equipararli nell'intensità di tinta al calamaio.

La grande differenza che passa tra i maestri del chiaroscuro e gli artisti di minor valore sta appunto nell'abilità dei primi nel disegnare con tanta delicatezza da esprimere la forma in un oggetto di colore oscuro con poco chiaro, ed in un oggetto di color chiaro, con poco scuro; ed è meglio lasciare perfino che la forma qua e là non sia riprodotta soddisfacentemente, che trascurare i rapporti generali delle grandi masse. E ciò non perchè le masse siano elemento così importante nella composizione (chè tu per ora non devi ancora pensare alla composizione); ma per il fatto che le cose a' nostri occhi si presentano come altrettante masse, e che noi vediamo carta, libro e calamaio nel loro complesso come tre cose distinte, prima di scorgere le pieghe o le fessure o gli angoli di ognuno dei tre oggetti.

Ritieni, adunque, fin da principio che nessun particolare si può esprimere nel disegno con altrettanta forza con quanta si presenta nel vero: e nelle masse procura di mantenere tutte le ombre e le varie accidentalità di importanza secondaria più chiare di quanto non siano in natura; chè altrimenti ritieni per certo che le faresti troppo scure. T'accorgerai, così facendo, di non ottenere con sufficiente evidenza il rilievo delle cose; ma non importa. Più che il loro rilievo è ne-

cessario sia rispettato il loro reciproco rapporto di chiaroscuro. Gli effetti illusorii di rilievo si ottengono sempre con qualche esagerazione di chiaroscuro; ed ogniqualvolta ciò accada, il disegno è certamente più o meno cattivo; un disegno od una pittura veramente buona avranno piuttosto una leggera tendenza a mancar di rilievo.

71. E d'altro canto osserva che, un oggetto per quanto possa esser bianco, avrà sempre qualche piccolo punto più bianco del rimanente (1). Devi perciò dare una leggera tonalità grigia ad ogni parte del tuo disegno, salvo nelle sue parti più luminose: perfino il foglio di carta bianca del gruppo sopra ricordato, debb'essere d'un tono leggermente basso, a meno che (e vi sono mille probabilità che non sia così) esso sia tutto voltato in modo da ricevere la luce in pieno. L'esame del modo in cui ne' loro quadri Paolo Veronese od il Tiziano hanno trattato gli oggetti bianchi ti dimostrerà vere queste mie affermazioni.

72. Appena ti senta capace di esprimere col pennello le ondulazioni delle superfici ed i rapporti delle masse, tu puoi passare al disegno di cose più complicate e più belle. Ed anzitutto di rami d'alberi, non più ora soltanto in rilievo di nero sul bianco, ma nella loro piena rotondità. Prendi il primo pezzo di ramo forcuto che ti capiti tra mani; taglia via le punte dei bracci biforcantisi, di guisa che il pezzo di ramo sia soltanto

---

(1) " Nessuna cosa pare della sua naturale bianchezza, perchè i siti ne' quali essa è veduta la rendono all'occhio tanto più o meno bianca, quanto tal sito sarà più o meno oscuro „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.* § 615.

N. d. T.

della lunghezza di un piede all'incirca; fissalo in tal posizione donde non possa esser rimosso e disegnalo accuratamente a chiaroscuro nelle stesse dimensioni del vero; cercando sopratutto di ottenere una imagine fedele della sua struttura alla biforcazione. Una volta superate le difficoltà che la pianta presenta alle sue *ascelle*, tutto il resto riuscirà facile.

73. Comunque sia il fondo, disegnalo esattamente come lo vedi. Tu devi disegnare ciò che sta dietro al ramo, sia brutto o no; chè altrimenti non potresti mai sapere se il chiaroscuro sia giusto; esso potrebbe sembrarti falso, solo perchè manca del fondo. E questa regola generale tu devi osservare in tutti i tuoi studi; checchè tu voglia disegnare, disegnalo completamente e senza nessuna alterazione; altrimenti non saprai mai se ciò che hai fatto è giusto (1). Non v'ha cosa *visibile* dalla quale tu non possa trarre un utile esercizio.

74. Ora passiamo a metter le foglie su' tuoi rami. Cogli un ramoscello con quattro o cinque foglie e mettilo nell'acqua; collocavi dietro un foglio di carta bianca, od a tinta chiara, in modo che le foglie spicchino in nero su fondo bianco; indi abbozzane accuratamente col lapis la forma scura, alla stessa guisa che avevi disegnato l'intreccio dei rami, per essere

(1) V. in proposito la N. riportata nella Prefazione dell'A. al num. x. Ed a questo principio in parte si riconnette pure il seguente avvertimento di Leonardo:

" Le figure di qualunque corpo ti costringono a pigliar quel lume nel quale tu fingi essere esse figure . . . . e da questo tu non puoi fuggire che, mostrando la causa di tali ombre e lumi, tu non faccia le ombre e i lumi partecipanti delle predette cause, se no l'operazione tua è vana e falsa ". *Tratt. d. Pitt.*, § 83. *N. d. T.*

sicuro che tutte le loro masse e gli interstizî siano esatti nella forma, prima di incominciare ad ombreggiare a penna, curando allora di fare il lavoro più finito che si può, come nella fig. 6, che rappresenta un rampollo di Lillà.

Fig. 6.

75. Malgrado le tue copie di disegni di stoffe, è facile che da principio ti trovi imbarazzato nell'esprimere il rabberciamento delle foglie; tanto più che l'aspetto del raccorciamento o del rilievo dipende non tanto dalla prospettiva delle foglie stesse, quanto dalla doppia visuale dei due occhi. Ora, vi sono degli artifizî con cui i buoni pittori riescono a superare in parte questa difficoltà: come una leggera esagerazione di forza o di colorito nelle parti più vicine, e di oscurità nelle più lontane; ma tu non attenerti a nessun artifizio di tal genere. Appena ti metti ad abbozzare le foglie fissa un punto dello sfondo, per portarvi contro la punta di una delle foglie; e così abbozza l'intero ramo come lo vedi nella posizione fissata, guardandolo sempre con un occhio solo. Il tuo disegno non rassomiglierà mai al modello, se tu guardi questo con ambo

gli occhi (1), mentre puoi renderlo perfettamente somigliante se lo guardi con uno solo; e devi contentarti d'aver ottenuto la rassomiglianza in questi termini.

76. Per avere una chiara conoscenza delle varie prospettive delle foglie, prendine una sola, lunga, e tienila con la punta rivolta verso di te e più distesa che puoi, in guisa da non vederne altro che la sottigliezza, come se tu dovessi sapere com'è sottile, e disegnala così. Quindi abbassala gradatamente verso di te ed osservala fino a che sia giunta alla sua massima lunghezza, e cioè sia tenuta perpendicolarmente in giù avanti a te. Disegnala in tre o quattro posi-

---

(1) Se tu conosci il principio dello stereoscopio, allora comprenderai la ragione di questa regola; se non lo conosci, non importa; credimi sulla parola, chè io non potrei spiegarti quel principio senza figure e gran perdita di tempo. *N. d. A.*

" Perchè la pittura non può mai parere spiccata come le cose naturali.

" I pittori spesse volte cadono in disperazione del loro imitare il naturale, vedendo le loro pitture non aver quel rilievo e quella vivacità che hanno le cose vedute nello specchio..... Impossibile è che la cosa dipinta apparisca di tal rilievo, che si assomigli alla cosa dello specchio, benchè l'una e l'altra sia su una superficie, salvo se fosse veduta con un solo occhio..... „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 115.

E più sotto:

" Impossibile è che la pittura, imitata con somma perfezione di lineamenti, ombra, lume, colore, possa parere del medesimo rilievo qual pare il naturale, se già tal naturale in lunga distanza non è veduto da un sol occhio „. Id. id., § 482. Ecco divinato il principio dello stereoscopio tre secoli prima della sua scoperta.

N. d. T.

zioni differenti tra queste due posizioni estreme, con le membrature quali appariscono in ciascuna posizione; e presto imparerai a conoscere come dev'essere la foglia.

77. Disegna dapprima solo due o tre delle foglie del ramoscello; poi dei gruppi più numerosi; ed esercitati così su modelli sempre più complicati di rami e di fogliame, finchè diventerai padrone delle combinazioni più difficili, che non consistano di più che dieci o dodici foglie. Facendo questi studi, se l'occasione ti porta a visitare qualche galleria di quadri, ti troverai a prendere un interesse assai più vivo che non prima alle opere dei grandi maestri; vedrai che molto spesso i loro sfondi più belli non sono composti che di poche frasche accuratamente studiate che si profilano sul cielo lontano: e che un'altra fronda o due formano la parte più interessante de' loro primi piani.

Osservando qualche ricco pezzo di vegetazione vedrai che solo due o tre dei gruppi di foglie più vicini si possono disegnare integralmente. La massa intera è troppo vasta e troppo intricata per poter essere trattata nello stesso modo.

78. Perciò dovrai ora ricorrere a dei modi di esecuzione che per essere arruffati possano esprimere l'arruffio del vero. Ed anzitutto devi ben comprendere il carattere di questo arruffio o confusione delle grandi masse di fogliame. Se tu osservi attentamente le frasche esterne di qualche albero a venti o trenta metri di distanza, esse si profilano contro il cielo in masse che a tutta prima sembrano ben definite; ma dopo averle esaminate bene, vedrai, confuse con le vere forme delle foglie molte linee indistinte, di cui talune sono dei picciuoli, tal'altre delle foglie vedute di taglio, e che

sembrano spezzate; poichè, supposto che la forma reale della foglia sia come in *a*, fig. 7, essa portata a qualche metro di distanza e contro il cielo, apparirà nera e nella forma di *b;* e portata qualche metro ancora più distante, il picciuolo e la punta si fanno indistinti, il corpo della foglia diventa poco più che una linea, ed il risultato sarà come in *c*; con una maggior finezza
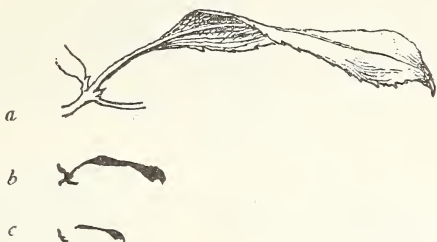
Fig. 7.

però, nell'aspetto della foglia reale, impossibile a rendersi nell'incisione è prodotta dal fatto che il picciolo e la punta della foglia, sebbene siano scomparsi alla vista, tuttavia esercitano il loro potere di *arrestare la luce* dove essi sono, producendo un leggero offuscamento accanto alla parte della foglia che resta visibile; di guisa che l'effetto completo della foglia solo potrebbe esser reso da due straterelli di colore, di cui l'uno abbassi un po' il tono del cielo e l'altro accanto disegni i frammenti di foglia come in *c*, ed indichi accuratamente la maggiore oscurità della piccola macchia nel mezzo, dove si trova la faccia inferiore della foglia.

Ciò in teoria; in pratica non si può raggiungere

tale perfezione; ma riusciremo a rendere l'aspetto generale del fogliame abbastanza soddisfacentemente, col seguente metodo.

79. Raccogli una fronda di qualche pianta, della lunghezza di circa un piede od otto pollici. Fissala

Fig. 8.

per il ramo in qualche cosa che la tenga ferma a circa otto piedi di distanza da te, od anche dieci se hai buona vista (1), e mettivi dietro un foglio di carta non troppo bianca, come al solito. Poi disegna accuratamente tutte le masse del fogliame ed i peduncoli in semplice profilo nero, prima a lapis, poi a penna, come li vedi contro il foglio di carta: la fig. 8 rappresenta

(1) " Quando hai da ritrarre di naturale, sta lontano tre volte la grandezza delle cose che tu ritrai „. LEON. DA VINCI, *Tratt. d. Pitt.*, § 80. *N. d. T.*

una fronda di Phillyrea disegnata in questo modo. Non aver paura di confondere le foglie in una massa nera quando esse si raggruppano insieme; questo esercizio serve soltanto ad insegnarti come sono le vere forme di tali masse, viste contro il cielo.

80. Fa due diligenti studi di questo genere di un ramo di ogni pianta comune — quercia, frassino, olmo, betulla, faggio, ecc.; — anzi, se sei bravo e studioso, devi fare diligentemente uno di questi studi tre volte la settimana, fino a che tu abbia esemplari di ogni specie di pianta od arbusto di cui possa cogliere un ramo.

Fig. 9.

Ti dissi di fare due studi per ogni ramoscello per questo motivo: che ogni massa di fogliame ha una superficie superiore ed una inferiore, e veduta di profilo mostra un'organizzazione dei rami tutta differente da quella veduta dal disopra.

Generalmente le masse si vedono più o meno di profilo allorchè si guarda una pianta nel suo insieme; e la Natura nel profilo presenta la sua composizione più elegante. Ma i prospetti delle masse di piante dall'alto o dal basso si presentano pure non di rado; ed è necessario che tu sappia disegnarli, se vuoi comprendere l'anatomia della pianta. La differenza tra i

due aspetti è soventi assai maggiore di quanto tu possa credere. Per esempio, nella fig. 9, *a* è il prospetto dall'alto, e *b* il profilo di un solo ramoscello di Phillyrea.

La fig. 8 rappresenta un ramo più complesso veduto in un aspetto intermedio, e cioè dal disotto, ma ad una certa distanza di fianco.

81. Dopo aver studiato per tal modo alcuni rami, prendi uno de' tuoi disegni e collocalo ad un braccio da te, poi ad un braccio e mezzo, poi a due braccia; osserva come i gambi più tenui e le foglie più piccole gradatamente scompariscano lasciando solo un'oscurità lieve e vaga là dove si mostravano; e fa un altro studio dell'effetto prodotto a ciascuna distanza, avendo cura di non disegnar nulla più di quanto vedi realmente; perchè in ciò consiste tutta la differenza tra quella che non sarebbe altro che una miniatura delle foglie viste da vicino, ed un disegno a giusta grandezza delle stesse foglie vedute a distanza. Dicendo *a giusta grandezza* intendo dire la grandezza in cui risulterebbero realmente se il loro contorno fosse tracciato dietro una lastra di vetro tenuta alla stessa distanza dall'occhio, alla quale vuoi tenere il tuo disegno (1). Tu puoi

(1) " *Modo di ritrarre un sito col vetro.* — Abbi un vetro grande come un mezzo foglio reale, e quello ferma bene dinanzi agli occhi tuoi, cioè tra l'occhio e la cosa che tu vuoi ritrarre; poi poniti lontano con l'occhio al detto vetro due terzi di braccio, e ferma la testa con un istrumento, in modo che tu non possa muoverla punto. Di poi serra o copriti un occhio, e col pennello o con il lapis a matita segna sul vetro ciò che di là appare, e poi lucida con carta tal vetro, e spolverizzalo sopra buona carta, e dipingila, se ti piace, usando bene di poi

sempre verificare questa giusta grandezza di qualsiasi oggetto col tenere il foglio perpendicolare avanti a te, alla distanza dall'occhio alla quale vuoi che si veda il tuo disegno. Porta il suo margine in corrispondenza dell'oggetto che vuoi disegnare, e segna sul margine i punti in cui il contorno dell'oggetto lo incontra. Troverai sempre che l'oggetto, così misurato, risulta più piccolo di quello che ti pareva (1).

82. Dopo aver fatto alcuni di questi esperimenti su' tuoi proprii disegni (che per esercizio, dapprincipio, servono meglio che non le piante vere, perchè il profilo nero nel disegno è perfettamente fermo e non tremola nè è confuso dal balenìo della lucentezza delle foglie), prova a copiare le estremità delle piante vere, non lavorando molto in una sol volta però, perchè lo splendore del cielo verrà ad abbagliarti ed a confonderti la vista. Anzi, credo perfino che questo splendore faccia perdere un po' del contorno stesso, argomentando dal fatto che nella fotografia la luce esercita una grande azione chimica sui margini delle foglie e, per così dire, se li mangia; cosicchè nessuna pianta alla cima, che sia posta contro un cielo vivido, nè un'altra forma qualsiasi, apparisce disegnata esattamente in una fotografia; e se tu riesci a disegnar bene alcune poche fronde, il risultato tuo sarà molto più bello ed interessante di ogni fotografia.

---

la prospettiva aerea „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 87. *N. d. T.*

(1) Giova pure nella copia dal vero questo consiglio di Leonardo: “ Usa tenere in mano un filo con un piombo pendente, per poter vedere gli scontri delle cose „. *Tratt. d. Pitt.*, § 97. *N. d. T.*

83. Queste le difficoltà nel rendere la forma oscura delle frasche quando si profilano sul cielo. Ma dentro queste frasche e nel cuore delle piante l'intrico del fogliame diventa più imbarazzante; perchè quasi tutte le foglie hanno alcunchè di lucente, e tutte sono più o meno traslucide (vale a dire che lasciano passare la luce attraverso); perciò, in ogni data foglia, oltre alla complicazione delle ombre e dei raccorciamenti suoi proprii, vi sono tre serie di circostanze che alterano o mascherano le sue forme. Primo, le ombre che su di essa mandano le altre foglie — spesso molto fortemente. Secondo, la luce riflessa dalla sua superficie lucente: talora il bleu del cielo, tal'altra il bianco delle nubi, o il sole stesso che vi si riflette come una stella. Terzo, la forma e le ombre delle altre foglie, vedute come macchie oscure attraverso le parti traslucide delle foglie: elemento importantissimo dell'effetto del fogliame, ma trascurato affatto dai paesisti in genere.

84. Conseguenza di tutto ciò è che, salvo qua e là per mero caso, non si vede mai la forma completa di una foglia; ma bensì una strana e bizzarra confusione, molto definita, invero, nella sua evidenza del come viene prodotta, e dell'unità di azione; ma affatto indefinibile ed inestricabile se considerata a parte a parte, quantunque sia la paziente virtù dello studioso. Nè tu potresti riprodurla esattamente se pure lavorassi un anno intero intorno ad una sola pianta; ond'è che devi ricercare qualche metodo d'esecuzione che più o meno possa con una sua propria varietà e mistero (1)

(1) Ho tradotto così letteralmente la parola *mystery*

imitare la varietà e il mistero della Natura, senza venire ad una vera copia del dettaglio.

85. A questa conclusione sono giunto dietro l'osservazione della forma delle piante, perchè in essa la cosa si appalesa più chiaramente. Ma non v'ha oggetto in natura che in qualche sua parte non comprenda questo carattere inimitabile, questo *mistero di quantità*, che abbisogna, per essere completamente espresso, di una maniera particolare, di qualche malizia d'esecuzione. Se il fogliame è intricato, così è pure il muschio, così la schiuma, così le fenditure delle roccie, così la pelliccia e la capigliatura, e la trama di un tessuto e l'ammasso delle nubi. E sebbene i metodi particolari d'esecuzione ed una maniera abile siano affatto inutili se tu prima non abbia acquistato la profonda conoscenza della forma dell'oggetto; cosicchè se tu non sai disegnare un ramo perfettamente, tanto meno sapresti disegnare bene un albero e se non sai disegnare un filo di nebbia, tanto meno sapresti raffigurare bene un ammasso di nubi, e se non un semplice stelo d'erba, tanto meno un cespuglio; tuttavia una volta che tu abbia acquistato la padronanza della forma, tu puoi senza tema — e lo devi al fine di perfezionare il tuo lavoro, completare il tuo sapere con ogni aiuto che l'artifizio e l'abilità della mano ti possano offrire.

---

del testo, perchè nel significato in cui è ora adoperata, la ritengo intraducibile. Essa esprime qui il concetto del confuso, dell'indeterminato, dell'inestricabile e di cui il lettore si farà un'idea esatta ripensando appunto al carattere del fogliame folto e di tutte quelle cose di natura simile a quelle più sotto citate ad esempio dall'Autore. *N. d. T.*

86. Ma per conoscere quali siano le risorse dell'artifizio tu devi ora guardare all'arte altrettanto quanto alla Natura, e vedere con quali mezzi i pittori e gli incisori hanno saputo esprimere queste finezze. Procurati alcune buone incisioni (1), ma non tante in una volta, perchè maggiore è il loro numero, minore sarà l'attenzione che vi presterai. Poichè è una verità indiscutibile che il godimento che l'arte ci procura non aumenta, oltre ad un certo limite, in ragione diretta della quantità di possesso; ma non fa che sperdersi, per così dire, sopra una superficie maggiore, ed è molto spesso offuscato dallo scoprire delle idee ripetute in differenti opere. Ora il principiante deve piuttosto concentrare l'attenzione su di una o due sole cose buone, che non lasciarla divagare su di molte; egli ha troppo da studiare e da scoprire nel campo dell'arte; per il che non v'ha mezzo migliore del meditare a lungo su poche cose, e studiarle a fondo.

È appunto uno dei più gravi errori del nostro tempo, quello di voler sapere e veder troppo; coloro che sembrano saper tutto, in realtà non sanno bene nulla. Guardati dalla scienza da *enciclopedia.*

87. Tornando alle incisioni di cui t'ho detto, esse generalmente sono più da osservare che da copiare; e il loro studio ti sarà ancor più utile allorchè trat-

---

(1) Naturalmente, per la sua fedele ammirazione verso il grande paesista inglese, l'A. raccomanda specialmente le incisioni di Turner; ma queste sono rare e molto costose, tanto più da noi, in Italia; mentre non mancano oggidì ottime pubblicazioni artistiche ed eccellenti riproduzioni di incisioni antiche e moderne, accessibili a borse anche modeste, ed utilissime allo scopo di cui qui si tratta. *N. d. T.*

teremo della composizione, che non adesso; tuttavia ti porteranno un gran bene anche adesso, ove tu ti provi ad uguagliarne il tratteggio delicato o le gradazioni di tono; poichè nel disegno a penna tenderai troppo ad un ombreggio rotto e come graffiato.

88. Non copiare l'incisione tratto per tratto; ma cerca soltanto di ottenere lo stesso effetto. E se ti senti scoraggiato dalla delicatezza che ciò richiede, e cominci a pensare che l'incisione non è disegno, e che questa copia non può recarti un aiuto efficace per apprendere il disegno, ricordati che l'incisione differisce dal disegno comune, solo per le difficoltà che deve incontrare. Forse tu sarai penetrato dalla falsa idea che l'incisione non sia altro che un lavoro materiale, un mestiere abbastanza facile, una volta che vi si abbia preso la mano. Al contrario, essa è una forma di disegno assai più difficile che non il disegno comune, per la semplice ragione che è più difficile incidere l'acciaio, che non muovere il lapis sulla carta. È bensì vero che vi sono dei mezzi meccanici e dei sistemi speciali di esecuzione che fino ad un certo limite fanno dell'incisione un puro lavoro macchinale e, più o meno, una pratica della mano e del braccio; ma così non avviene nel fogliame che tu devi copiare, le cui parti più belle e più graziose sono sempre lavorate a bulino — vale a dire disegnate con una punta fine di acciaio ed a mano libera; soltanto che la linea così tracciata è bianca invece di esser nera, il che rende cosa ancor più difficile giudicare il lavoro che si sta facendo. E la copia di queste incisioni ti sarà tanto più utile, in quanto ti richiamerà alla mente la fatica e l'abilità dell'incisore e ti dimostrerà quanto debba

lavorare in questo mondo la gente che deve realmente *fare* qualche cosa.

89. Non credere però che io voglia proporti l'incisione come modello di disegno — lungi da tal pensiero; ma è necessario che tu sia capace di fare altrettanto bene (1) prima che tu riesca a far meglio; e nel vario metodo di lavoro che scorgerai in essa, troverai molti piccoli aiuti e suggerimenti. Ricordati soltanto che *tutti* i primi piani degl'incisori sono cattivi; ogniqualvolta vedi che le linee tortuosamente parallele, particolari alle incisioni moderne, si fanno distinte, tu non devi copiarle, e neppure ammirarle; devi soltanto copiare le masse più delicate, e i lontani e il fogliame.

90. Oltre alle incisioni, e come a salvaguardia dei difetti che ti potrebbero instillare, tu devi provvederti, se ti è possibile, di una qualche acquaforte di Rembrandt, o almeno la fotografia di essa (di figura, non di paesaggio). Non importa di qual soggetto, o se soltanto abbozzata o finita; anzi, quelle abbozzate generalmente oltre all'essere più a buon mercato, sono più istruttive. Copiala meglio che puoi, osservando specialmente che in Rembrandt le linee più rapide hanno uno scopo ben determinato, e che esse sono disegnate con una precisione quasi inconcepibile, allorchè l'oggetto è di precipuo interesse. Il *Figliuol*

---

(1) Altrettanto *bene*, non con altrettanta minutezza; il diamante incide sull'acciaio delle linee più fini di quelle che tu possa tracciare con la penna sulla carta; ma tu devi saper ottenere delle tonalità altrettanto unite e dei tratti altrettanto decisi. *N. d. A.*

Prodigo, la *Morte di Virginia*, *Abramo ed Isacco* ed altre il cui interesse è piuttosto nella scena e nei caratteri che non nel chiaroscuro, sono le più istruttive. Tu comprane una, copiala bene e poi cambiala con un'altra, anche rimettendovi alquanto; e così gradatamente acquisterai una buona conoscenza di questo metodo d'esecuzione. Ogni volta che tu abbia modo di esaminare le opere di quel maestro nei musei o nelle collezioni, devi farlo con la massima attenzione, non guardando *molti* capi, ma fermandoti a lungo su ognuno di essi. Devi anche provvederti, se ti è possibile, di un'incisione di A. Dürer. Tu non riuscirai a copiarla; ma devi mettertela vicino e studiarla come modello di precisione nella linea. Se ne puoi aver una dove sia raffigurata un'*ala*, essa ti sarà la più utile. La perfezione nel disegno a chiaroscuro sta tra questi due maestri; Rembrandt e Dürer. Rembrandt è spesso troppo molle e vago; e Dürer è un po' secco e non sa produrre l'effetto del nebuloso e dell'incerto. Se guardi un disegno di Leonardo lo troverai equilibrato tra i due caratteri; ma non vi sono incisioni di così fatta perfezione; onde il tuo stile si verrà ottimamente formando con l'alternato studio di Rembrandt e di Dürer. Propendi piuttosto per Dürer; è meglio, per un dilettante, esagerare dal lato della precisione, che non da quello dell'indeterminatezza; e sebbene, come ti dissi, tu non possa riuscire a copiare esattamente il Dürer, procura però di copiare di tratto in tratto un piccolo quadrato di uno o due centimetri, studiandoti di imitare meglio che puoi il modello. La corona fronzuta della “ Melanconia „ è tale soggetto, che non avrai mai studiato abbastanza.

91. Se non puoi procurarti una stampa di Rembrandt o di Dürer, troverai pure un buon ammaestramento nello studio delle acqueforti di Giorgio Cruikshank (1), o delle incisioni di Leech nel Punch (2) per lo stile libero; e di quelle di Alfredo Rethel e di Richter per lo stile severo; ma intanto devi sapere ciò che ora ti dirò.

92. Quando o il materiale (come il rame o il legno) o il tempo non permettono all'artista di fare un disegno perfetto — vale a dire un disegno in cui nessuna linea si mostri più distinta delle altre — ed è costretto a lasciar vedere i tratti neri delle ombre, siano essi disegnati a penna od intagliati nel legno, allora è meglio fare in modo che essi servano, per quanto possono, d'aiuto all'espressione della materia e della forma delle cose (3). E così vedrai che la materia di molte sostanze, come il panno, o l'erba e la carne e molti delicati effetti di luce sono espressi da Leech con dei zig-zag o delle linee incrocicchiate o stranamente interrotte; e vedrai che Alfredo Rethel e Richter esprimono costantemente la direzione e la rotondità delle superfici con la direzione delle linee che le ombreggiano. Tutti questi differenti metodi d'esecuzione, una volta che tu riesca ad impararli, ti torneranno utili, purchè ti ricordi che essi non sono altro che una specie di stenografia; che cioè esprimono le cose

(1) CRUIKSHANKIANA, *Collect. of his most Celebrated Works.* F. Bentley, 1875. *N. d. T.*

(2) *Pictures from Punch*, 5 vols. fol. Bradburg, 1876. *N. d. T.*

(3) " Le trait doit épouser la forme, le pli des vêtements, le sens des muscles, tout, enfin „. MEISSONIER, *op. cit.* *N. d. T.*

non nella loro assoluta esattezza, ma solo nel miglior modo possibile in certe speciali condizioni; e purchè nel servirti di tali metodi, tu non cerchi mai di far vedere la tua speciale abilità, ma solo di ottenere la imagine più fedele dell'oggetto per quanto te lo permetta il tempo; sforzandoti intanto continuamente di non limitarti a questa specie di stenografia, ma di disegnare le varie parti degli oggetti con esattezza.

93. E poichè abbiamo accennato alla direzione dei
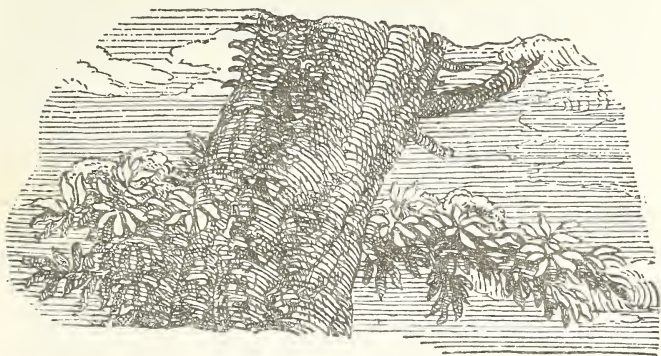
Fig. 10.

tratti, come quella che indica la direzione delle superfici, poni mente a queste poche osservazioni.

Se i tratti debbono apparire distintamente, è meglio che, per quanto *destinati* ad indicare alcunchè con la loro direzione, siano pure in armonia col carattere generale dell'oggetto. Così nel pezzo d'incisione in legno dal Tiziano, riportato nella fig. 10, le linee servono ad esprimere non solo l'ombreggiatura del tronco, ma in parte anche la sua rotondità e la direzione delle sue fibre. Ed Alberto Dürer che all'incisione dedicò

specialmente l'opera sua, si regola sempre in modo da far sì che i suoi tratti abbiano sempre la massima *importanza*, dicendo molto con essi sia per esprimere l'ombra, sia la direzione delle superfici; e se tu dovessi sempre fare dell'incisione su rame (e non ti occorresse di esprimere effetti di nebbia o di oscurità, o forme delicate), la maniera di Alberto Dürer ti sarebbe l'esempio migliore. Ma poichè il disegno perfetto consiste nel chiaroscuro senza evidenza di tratti, ed i grandi pittori concepiscono sempre i loro soggetti come se fossero già completi, anche quando abbozzano con massima rapidità, troverai che quando essi non sono limitati nei mezzi, non badano troppo alla direzione dei tratti, ma spesso ombreggiano le superfici rotonde con dei tratti pressochè diritti, vale a dire, con quei tratti che riescono loro più rapidi e più facili da tracciare.

Quando la mano è libera la linea più facile per essa da disegnare è quella inclinata da sinistra in su verso destra, o viceversa dalla destra, in giù verso sinistra; e quando si lavora molto rapidamente, la linea è alquanto ricurva all'estremo dallo sforzo per tornar da capo. Quindi, guardando uno schizzo a lapis, carbone o penna di un grande maestro, lo vedrai sempre pieno di queste sorta di linee; ed anche quando disegna accuratamente troverai che adopera semplicemente dei tratti diritti, inclinati da sinistra a destra, là dove un artista inferiore ne avrebbe adoperato dei curvi. La fig. 11 è una bella riproduzione di parte d'uno schizzo di Raffaello, che presenta assai chiaramente questi caratteri. Anche i disegni accurati di Leonardo da Vinci sono generalmente ombreggiati con dei tratti

rettilinei; e puoi ritenere come buon indizio che quel dato disegno è probabilmente di un grande maestro,

Fig. 11.

l'aver esso le superfici curve, come quelle delle guancie o delle labbra, ombreggiate con dei tratti rettilinei.

94. Ma puoi comprendere altresì quanto sia facile

ad un negoziante disonesto il contraffare od imitare degli schizzi così tratteggiati, come quello della fig. 11 e farli credere opera di grandi maestri; mentre la facoltà di saper stabilire l'autenticità di un disegno dipende tutta dalla esatta conoscenza dei fatti che sono oggetto del disegno e dal saper conoscere se la prestezza della mano sia *tutta* diretta alla giusta espressione di quei fatti. Nel lavoro di un grande artista, anche quando opera con la maggior rapidità, nessuna linea è inutile; e non è dalla rapidità, ma dall'*economia* del suo modo di esecuzione, che ti si appalesa grande. Ora, per ben giudicare di questa economia, tu devi sapere esattamente che cosa intese fare l'artista, altrimenti non sapresti certo discernere fino a qual punto l'abbia spinta; ciò vale a dire che tu devi conoscere la bellezza e la natura delle cose dall'artista disegnate. E così in definitiva, ogni giudizio artistico si fonda sulla conoscenza della Natura.

95. Ma osserva ancora che questa esecuzione sommaria o economica o impetuosa, non è mai affettatamente impetuosa. Se un grande artista non è affrettato, egli non pretende mai di esserlo. Se non ha la passione nel cuore, non la mette nella mano; se crede che l'effetto voluto sarebbe meglio ottenuto con *due* linee, egli non vorrà mai, per mostrare la sua abilità, produrlo con una sola. Sta dunque sicuro (ed è questo un argomento di assai grande importanza) che non faresti mai un bel disegno volendo imitare la maniera di un grande maestro. Acquista la sua sapienza e partecipa de' suoi sentimenti, e l'esecuzione facile discenderà dalla tua mano allo stesso modo che discese dalla sua; ma se tu ti metti a scarabocchiare soltanto perchè

egli sembra che abbia scarabocchiato, non solo non farai progressi, ma qualsiasi buon disegnatore e chiunque possa emettere un giudizio che meriti ascolto, ti prenderà per un ciurmatore e perciò ti disprezzerà.

96. Ed ora, riguardo all'uso del contorno osserva: Tutti i disegni puramente a contorno sono brutti (1), per la semplice ragione che un artista di qualche talento può sempre esprimersi meglio col tralasciare opportunamente il contorno e schizzare con poche linee il chiaroscuro, che non col limitarsi al puro contorno. Il solo fatto di restringersi ad esso in ogni circostanza lo dimostrerebbe un cattivo disegnatore e tale da non saper usare con economia le sue facoltà. Questo principio severo però vale solo per quei disegni che sono destinati a rimanere nello stato in cui li vedi; non per quelli che siano destinati ad essere sviluppati e portati a compimento, oppure ad uno scopo meccanico. Talvolta è necessario disegnare il puro contorno, come abbozzo di una composizione da essere in seguito modellata col colore, o da essere punteggiata ed adoperata per modello da ricalco. Ma, qualora non soccorrano simili scopi, un artista che faccia un disegno in sè e per sè e destinato a rimanere nello stato in cui lo lascia, limitandosi al puro contorno, quegli è un cattivo disegnatore ed il suo lavoro è brutto. E non v'ha eccezione a questa regola. Un buon artista abitualmente vede delle masse, non dei contorni, e può in ogni caso rendere il suo disegno più espressivo (qualunque sia il lavoro che vi impiega) con un ra-

(1) " Fuggi i profili, cioè i termini espediti delle cose ". Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 113. *N. d. T.*

pido ombreggiamento che non con dei contorni; cosicchè ogni buon disegno è tratteggiato in modo più o meno completo a chiaroscuro, ed è più o meno interrotto nel contorno.

97. Ogni riproduzione di quadri a semplice contorno, adunque, è opera cattiva, che serve solo a corrompere il gusto del pubblico. E di tali disegni i peggiori sono quelli il cui contorno è ingrossato qua e là allo scopo di esprimere le parti in ombra: perchè un contorno solo può esser vero, in quanto accuratamente rappresenti la forma dell'oggetto dato con *uno* de' suoi margini. Così il contorno *a* ed il contorno *b*, fig. 12, sono entrambi contorni esatti di una palla, perchè, per quanto grossa possa essere la linea, sia che noi ne prendiamo il termine esterno, sia che ne prendiamo l'interno, esso forma sempre un circolo esatto. Ma *c* è un contorno falso di palla, perchè o il confine interno, o l'esterno della linea nera deve essere un circolo non esatto; chè altrimenti la linea non sarebbe più grossa da una parte che dall'altra. Questa così detta “ forza „ adunque, si ottiene solo falsificando il contorno; cosicchè ogni artista il cui occhio sia giusto e fine non potrebbe guardarlo senza provarne disgusto.

Fig. 12.

Accade bensì spesso che un pittore, abbozzando rapidamente, ed a parecchie riprese ritracciando una linea che non riesce bene a trovare, annerisca od appesantisca la linea primitiva col mettervi accanto o contro delle altre; ed allora un osservatore superficiale crede che l'abbia ingrossata a bella posta. Od anche

tal'altra volta, là dove l'ombra dovrà circoscrivere la forma, il pittore getterà subito un largo tratto di quest'ombra accanto al contorno, cosicchè sembrerà che abbia voluto ingrossarlo; mentre invece questo tratto largo non è che il primo accenno dell'ombra futura, ed il vero contorno resta disegnato col suo margine interno (1). E così lungi dallo oscurare le linee che si allontanano dalla luce, i buoni disegnatori *tendono* piuttosto ad oscurar quelle che sono verso la luce, perchè è là, in generale, che l'ombra verrà ad involgerle.

Il miglior esempio di questa maniera ch'io conosca è lo schizzo di Raffaello, al Louvre, della testa dell'angelo che perseguita Eliodoro, e che mostra parte dell'occhio sinistro; in esso le linee fortemente scure che terminano il naso e la fronte verso la luce sono contrapposte a quelle delicate e chiare dietro l'orecchio e negli altri punti verso l'ombra. Vedrai nella fig. 11 lo stesso principio variamente esemplificato; le linee nere principali nella testa e nel drappeggio sono quelle rivolte verso la luce (2).

---

(1) Talvolta questi tratti più oscuri servono ad indicare la maggior forza che il colore dovrà avere nella pittura, mostrandosi sempre il colore nella sua massima intensità appunto nelle parti in luce (*). E per questo la testa del fraticello nella fig. 11 ed il cane nella fig. 20 sono scure verso la luce. *N. d. A.*

(*) « Ogni colore è più bello nella sua parte illuminata che nell'ombrosa ». Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 203. *N. d. T.*

(2) " Il termine di quel membro illuminato parrà più oscuro, che sarà veduto in campo più chiaro, e cosi parrà più chiaro quello che sarà veduto in campo più oscuro „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 475. *N. d. T.*

98. Ma di queste raffinatezze non devi ancora interessarti disegnando; tu cerca di descrivere i contorni con un tratto *eguale;* ed impiega il puro contorno per i due seguenti scopi: 1° per esercitar la mano e renderla sicura, come nel caso del II esercizio; poichè se tu non sai disegnare la linea del contorno, non saprai mai terminare il tuo ombreggio nella dovuta forma precisa, allorchè la linea manca; 2° per procurarti un appunto sommario delle forme, quando il tempo incalza. Così le forme di gruppi d'alberi in distanza sono raffigurate, per lo più, col contorno chiaro della massa tondeggiante del gruppo più vicino, messo contro la parte più oscura della massa tondeggiante di un gruppo più distante; e volendo disegnar ciò bene, si richiede quasi altrettanto lavoro per rappresentare la rotondità di ciascun albero, quanto per rappresentare nella sua rotondità la pietra della fig. 5. Naturalmente tu spesso non avrai molto tempo da spendere in tale lavoro; ma se tu segni il contorno esterno di ogni pianta, come ha fatto Dürer nella fig. 13, otterrai il miglior appunto circa la loro disposizione, ed un disegno interessantissimo. Ma bada, nel far questo lavoro, di non incalzare più del bisogno il procedimento, solo perchè esso è rapido.

Nel copiare quest'incisione di Dürer t'accorgerai che ognuna delle sue linee è sicura, ben determinata, tale da rappresentare accuratamente quanto essa deve. Ognuna significa un cespuglio della tale o tal'altra dimensione, di questa o quell'altra forma, esattamente osservato e rappresentato; ognuna contiene un “ accenno „ giusto di ogni nocciuolo o pomo, e parte di siepe più prominente, tutto attorno a quel villaggio.

Se non hai tempo di disegnare così accuratamente, non disegnare affatto — non faresti che sciupare la fatica e guastarti il gusto. Dopo quattro o cinque anni di esercizio, tu potrai fare dei buoni schizzi in poco tempo, ma non ora; salvo a farne di tratto in tratto a chiaroscuro, nel modo che ti dirò in appresso.

Fig. 13.

Intanto, nota ancora, che l'uso del contorno deve essere strettamente limitato agli oggetti che ne hanno uno definito. Tu puoi disegnare a contorno un albero od una pietra, quando stanno contro un altro albero od un'altra pietra; ma non puoi disegnare a contorno le pieghe di un drappo o le onde di un'acqua; se queste debbono veramente essere rappresentate, lo potranno solo con l'ombreggiatura; onde si riconferma in modo

assoluto la regola che nessun disegno perfetto può ottenersi col solo contorno. Nell'incisione di Dürer sopra riportata, una ragione ha spinto l'artista a restringersi tanto, come fece, al contorno, in quei piani e boschi in distanza; ed è che egli doveva lasciarli in una luce forte perchè potessero spiccare sul fondo scuro del cielo e sui tetti oscuri del villaggio; e così la scena diventa viva e soleggiata per la sola aggiunta di queste ombre dei tetti.

99. Essendoci così diffusi alquanto sopra l'impiego del contorno, ripiglieremo ora la questione del disegno del fogliame, lasciata senza risposta a pag. 71.

Fig. 14.

Noi stavamo, se ben ricordi, ricercando il modo di esprimere la confusione ch'è tra il fogliame. Ora, è facile ottenere la confusione ed il disordine nel senso assoluto; ma la difficoltà sta nel mantenere l'unità organica nel mezzo della confusione; nè tu vi riuscirai

mai, se non propenda sempre a far piuttosto ben definito, e raramente ti permetta di esser vago, confuso, almeno ne' tuoi primi studi.

Così dopo aver studiato gruppi separati di foglie, devi passare allo studio di combinazioni simili a quelle delle figg. 14 e 15 che sono fedeli riproduzioni di due parti di una bella stampa, " La fuga in Egitto ", di Dürer. Copiale diligentemente — anche poco alla volta, ma con finitezza; poi dilucida l'originale ed applica il lucido sul tuo disegno, e non tenerti pago finchè il primo non ricopra perfettamente il secondo; questo mezzo di controllo è necessario perchè il tuo occhio non è abbastanza preciso da poterti da solo guidare con esattezza attraverso quell'intrico di foglie. E facendo questo lavoro, t'accorgerai che non una linea dell'originale potrebbe essere rimossa senza danno; che tutte contribuiscono all'effetto generale e che tutte od esprimono od illuminano o fanno risaltare qualche cosa. Se, in seguito, tu copii qualcuno dei moderni disegni di piante, di cui così ricchi esempi ci forniscono i nostri principali periodici illustrati, troverai che, sebbene in essi si ottenga un effetto generale buono ed efficace, a migliaia sono le linee tirate senza

Fig. 15.

uno scopo ben determinato e che potrebbero andare altrettanto bene in una direzione che in un'altra, purchè solo vi sia in esse un tanto da produrre nel complesso un effetto d'intrico; e vedrai che un po' di scarabocchio purchessia della penna ti condurrà senza sforzi quasi allo stesso risultato, ma che nessun grattamento della penna, nessun caso fortunato, e null'altro che la vera abilità e la riflessione porteranno allo stesso risultato di verità che è in una foglia della stampa di Dürer.

Pure vi è in queste stampe un intrico considerevole di cose e di luci negli interstizî tanto di quelle foglie di vite, quanto dell'erba.

100. Una volta che ti sia fatto famigliare con questa maniera franca, tu puoi disegnare dal vero come ti piace, nello stesso modo; e quando ti senta stanco per la grande attenzione che tal lavoro richiede, tu puoi venire ad un aggruppamento alquanto più facile del fogliame, come nella fig. 10 (pag. 77). La quale è la riproduzione di una stampa dal Tiziano, non certo delle migliori del genere, poichè il fogliame è troppo manierato; tuttavia, è un modello abbastanza buono per occupare i tuoi momenti di riposo. E se non puoi neppure portar il lavoro a questo punto, tu puoi abbozzare la forma delle masse come nella fig. 16, avendo cura di saper sempre padroneggiare la mano; e cioè non far sì che la massa prenda una forma libera, solo perchè la tua mano scorre facilmente sulla carta, ma perchè in Natura essa ha veramente una forma libera e nobile, che tu hai seguito fedelmente.

101. Ed ora che siamo venuti alla questione della

forma nobile, altrettanto che vera, e che ci prepariamo a disegnare su Natura, a nostro piacimento, altre considerazioni si fanno avanti e che escono dai limiti

Fig. 16.

dello studio elementare. Di queste (perchè la lettera è già abbastanza lunga da contentare, io spero, anche il più esigente dei corrispondenti) io tratterò in una

seconda lettera, pregandoti di scusarmi della noia di questa mia prima — noia inseparabile dai consigli che si riferiscono ai principii di ogni arte — e di credermi, se anche ho cercato d'indirizzarti ad un lavoro duro e faticoso

il tuo fedelissimo

J. Ruskin.

LETTERA II.

Lo studio dal vero.

Caro Lettore,

102. Io spero che col lavoro da noi compiuto insieme fino ad ora sarai pervenuto a disegnare con risultato soddisfacente sia delle masse semplici e tondeggianti, come le pietre, sia delle combinazioni complicate di forma, come quelle delle foglie; purchè queste masse o combinazioni restino ferme mentre le copî, e non si accumulino in tale quantità da mettere a dura prova la tua pazienza. Ma se noi ci portassimo in campagna a disegnare un paesaggio completo, nè l'una nè l'altra di quelle condizioni certo si verificherebbero. Le nubi non si fermeranno mentre noi staremo copiando i loro batuffoli od i loro frastagli; le ombre ci sfuggiranno mentre noi cercheremo di trovarne la forma, e nella sua corsa continua ed impercettibile, ciascuna lascierà di nuovo la luce là dove un momento prima aveva posato il suo tremulo margine, avviluppando nell'eclissi oggetti che pareva avesse lasciato salvi dal suo potere; ed invece dei piccoli gruppi di foglie che potevamo

studiare parte per parte, malgrado che ci mettessero pur già abbastanza nell'imbarazzo, ora abbiamo tante foglie da non potersi numerare, come i grani della sabbia del mare, ed altrettanto inquiete, forse, come le sue spume.

103. Negli studi che ora ci proponiamo di fare, una imitazione assoluta diventa adunque più o meno impossibile. Tuttavia ad essa si deve continuamente mirare e volgere i nostri sforzi per quanto *si può;* e quando hai tempo ed agio, talune parti del paesaggio, a mano a mano che tu riesci ad acquistare maggior abilità, possono esser rese con tale approssimazione al vero, da paragonarsi quasi ad una immagine riflessa. Inoltre, per quanta abilità tu possa acquistare, occorrerà sempre del giudizio nel scegliere e della prontezza nell'afferrare certe cose principali o fuggevoli; e tu devi studiarti ogni giorno più di osservare i punti caratteristici delle cose e del paesaggio e di acquistar della concisione nel disegnare.

104. Ho rivolto la tua attenzione fin da principio al fogliame, e ciò per due ragioni. La prima, che esso si presta sempre e comodamente allo studio; la seconda, che i suoi modi di sviluppo offrono degli esempi semplici dell'importanza delle linee direttrici o dominanti. Sta appunto nel saper afferrare queste linee direttrici, quando noi non possiamo afferrar *tutto*, che si può ottenere la somiglianza e l'espressione in un ritratto, e grazia e *vita* nel rendere qualsiasi forma in natura. Ho detto *vita*, perchè queste linee principali sono sempre l'espressione della storia del passato e dell'azione presente della cosa. Esse mostrano in una montagna, prima in qual modo essa sia andata

formandosi ed accumulandosi; poi come al presente vada consumandosi e da qual parte sia battuta dalle più furiose bufere. In un albero quelle linee mostrano qual sorte l'abbia assistito per conservarlo fin dalla sua infanzia; come delle piante malefiche ne abbiano intralciato il cammino e gli siansi cacciate a lato cercando di soffocarlo e di farlo morire; dove e quando delle pianticelle amiche l'abbiano protetto e gli siano cresciute amorosamente insieme, piegandosi quando esso si venne piegando; quali venti più lo tormentarono, quali rami prosperarono meglio e portano più frutti, e così via. In un'onda od in una nube quelle linee direttrici mostrano il movimento della corrente o del vento, e quali mutamenti l'acqua od il vapore subiscano di continuo nella loro forma, a seconda che l'una s'imbatta nella riva od in una contr'onda, o l'altro nel calore dissipante del sole.

E ricordati che nulla distingue gli uomini grandi dagli uomini inferiori meglio della loro sempre vigile *conoscenza del modo di svolgersi delle cose,* tanto nella vita ordinaria, quanto nell'arte. L'uomo di corta veduta le immagina fisse ed immutabili, e fisse ed immutabili le disegna; l'uomo penetrante e sagace osserva invece il cambiamento ed il continuo trasformarsi delle cose e così le disegna: l'animale nel suo moto, l'albero nel suo sviluppo, la nube nel suo corso, la montagna nel suo consumarsi lento e continuo.

Cerca sempre, ogni volta che stai osservando una forma, di trovarne le linee che possono aver influito sul suo passato e che potranno influir sul suo avvenire. Quelle sono le sue linee *fatali;* vedi di impadronirtene, anche a costo di sbagliare ogni altra cosa.

Così, il cespuglio rappresentato nella fig. 16 (pag. 89) cresceva intorno alla radice di un larice, sul ciglio di una balza a Sestri, presso Genova, e tutte le sue frasche vennero ricacciate fin dal loro nascere dalla radice rude e vigorosa del larice, e spinte attorno ad essa da ogni lato, come l'acqua viene schizzata da ogni banda allorchè vi si getta dentro una pietra pesante.

Poi, appena liberatesi completamente dalla radice, esse cominciano a piegarsi in su a loro volta; talune essendo esse stesse dei piccoli larici, tendono grandemente a crescere diritti, se possono; e questo loro sforzo per riacquistare la loro difficile direzione verso il cielo, dopo essere state costrette a crescere per traverso nei loro primi anni, è quello che massimamente influirà sul loro avvenire, e determinerà se esse dovranno divenire dei larici contorti e forcuti, sporgenti da quella rupe di Sestri, nelle cui fenditure trovano il nutrimento, a stendere rabbiosamente verso il mare delle magre braccia nude e rossiccie; oppure se dovranno diventare dei larici rigogliosi e solenni, con tronchi simili a colonne di templi, e con rami di porpora ardente ricoperti di globi oscuri di un verde cupo. Quelle adunque sono le loro linee fatali; guarda di rappresentare quella loro origine e quel loro ribellarsi dalla radice che le ricacciava, se pure tu dovessi tralasciare ogni altra cosa; in quei due momenti sta tutta la loro principal bellezza.

105. Così pure osservando gli alberi e gli arboscelli, grandi o piccoli, tu vedrai generalmente che i rami sebbene spuntino irregolarmente e facendo col tronco angoli differenti, tendono tutti a curvarsi sempre meno a mano a mano che si avvicinano alla vetta

della pianta (1). Questa struttura resa tipica nel modo più semplice in *c*, fig. 17, è comune a tutte le piante che io conosca, e dà loro come la figura di un pennacchio, ed un aspetto quasi di concordia nei loro rami; figura ed aspetto che costituiscono gli elementi della loro bellezza. Il tronco non manda punto i rami qua e là insensatamente, pur che proseguano nel loro cammino; ma tutti i rami si spartiscono come nell'erompere di una gran fontana; ciascuno ha una curva ed una via
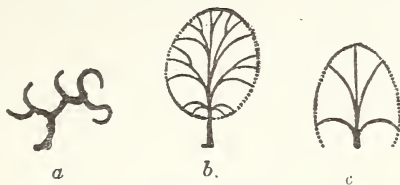
Fig. 17.

da seguire ben definita; ed ognuno termina tutti i suoi ramoscelli all'estremità esteriore, in modo da formare una grande curva esterna, il cui carattere e proporzione sono peculiari a ciascuna specie. E cioè il tipo generale, o lo schema di un albero non è come in *a*, fig. 17, ma come in *b*, dove, se osservi, tutti i rami tramandano giusto le loro divisioni minori alla curva che li collega. Non è che i rami più piccoli, i quali sono a migliaia, terminino nel cuore della pianta; ma

(1) " Gli estremi delle ramificazioni delle piante, se non sono superate dal peso de' frutti, si voltano inverso il cielo quanto più è possibile. Le parti dirette delle loro foglie stanno volte inverso il cielo per ricevere il nutrimento della rugiada che cade la notte „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 823. *N. d. T.*

ogni ramo invece ha per movente e scopo principale di portare tutti i suoi rampolli ben fuori all'aria ed alla luce (1), e lasciare che ognuno di essi, per quanto piccolo, abbia la sua parte nel rendere completa la

Fig. 18.

curva di collegamento; cosicchè il tipo di ciascun ramo separato è, a sua volta, non *a*, ma *b*, fig. 18; vale a dire che distende la gran massa di frasche e di fogliame in una superficie rotonda, simile ad una pianta

Fig. 19.

di broccoli. Guardati perciò dal cadere nella abitudine di disegnare i rami con dei tratti successivi della penna, o del pennello, l'uno appeso all'altro, come nella fig. 19.

(1) " Le ramificazioni de' rami maggiori non crescono inverso il mezzo della loro pianta: e questo nasce perchè naturalmente ogni ramo cerca l'aria e fugge l'ombra, e perchè le ombre sono più potenti nella parte inferiore de' rami che risguardano la terra che in quella che si

Sembra che nel disegnare dei pini la maggior parte pensi che i rami crescano solo da due lati del tronco, invece di crescere tutto attorno ad esso: perciò incontrano assai maggior fatica nel disegnare i rami della pianta, che si protendono verso chi guarda, che non quelli che si dipartono ai due lati della pianta; ognuno riesce a disegnar questi, mentre quelli di scorcio non riescono così facili. All'uopo potrà servirti di aiuto l'osservare che nella maggior parte delle piante la ramificazione di ogni ramo, se non della pianta stessa, è più o meno appiattita, e tale da sembrar quasi ad una mano tesa per ricevere o per raccogliere qualcosa (1).

Guardando nello specchio una mano aperta con la palma in su e le dita larghe come se dovessero reggere una gran boccia, e con la punta delle dita rivolte verso di te, essa ti darà l'idea del modo in cui le piante generalmente portano le loro mani; se poi volti la mano con la palma in basso, come se stesse per nascondere qualcosa, ma con le dita tese, allora avrai una buona immagine del come si comportano i rami inferiori dei cedri e delle altre piante che si estendono in simil guisa.

---

volta al cielo, nella quale sempre si riduce il corso dell'acqua che piove o della rugiada che moltiplica la notte, e tiene più umida essa parte inferiore che la superiore; e per questo i rami hanno più abbondante nutrimento in tal parte, e per questo più crescono „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 831. *N. d. T.*

(1) “ Le ramificazioni delle piante, alcune, come l'olmo, sono larghe e sottili ad uso di mano aperta in iscorto „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 823.

N. d. T.

106. La fig. 20 offre un buon modello del modo più semplice in cui questi ed altri simili fatti possono essere illustrati rapidamente; copiandola con diligenza resterai sorpreso nel vedere come tutti i tratti si accordino nell'esprimere il getto a pennacchio dei rami delle piante, e lo sporgere dei cespugli dalla sponda e l'ondulazione del terreno; e nota ancora il disegno diligente del sentiero lasciato dalle orme dei passi di coloro che salirono sul piccolo monticello a sinistra.

Questo è il facsimile di uno schizzo di Turner, ed è uno dei migliori esempi che tu possa avere circa il modo di servirti di linee semplici e sicure; e serve pure a dimostrarti come l'azione particolare del fogliame o di quell'altra parte qualunque cui tu volga l'attenzione, possa essere aumentata dagli accessorî. Gli alberi alti ed eretti sembrano ancor più alti e diritti perchè la loro linea è continuata in basso dalla figura del fittavolo col suo bastone; e i cespugli tondeggianti sull'argine del ruscello sembrano ancor più rotondi, perchè la loro linea è continuata in un giro largo dalle curve che fanno le figure del cane nero e del ragazzo che si arrampica sul muricciuolo. Queste figure sono là collocate unicamente a questo scopo, come vedremo meglio in seguito, là dove verremo a discorrere della composizione. Ciò che sono venuto dicendoti delle belle linee e dell'azione del fogliame non ha nulla che fare con la composizione, ma soltanto con la realtà e con la concisa ed espressiva rappresentazione della realtà. Ma non sarebbe male che tu leggessi ciò che nella lettera III, dove si tratta della “ legge dell'Irradiamento „ si dice circa lo sviluppo della pianta. Invero, sotto un certo aspetto,
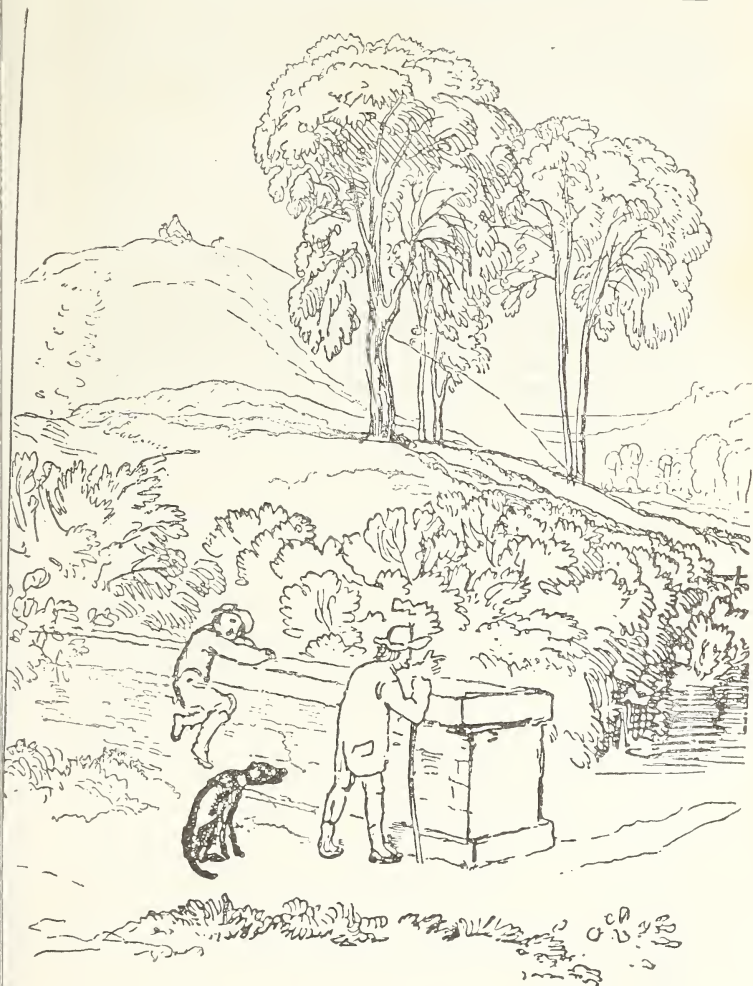
Fig. 20.

sarebbe stato meglio che io avessi trattato quell'argomento ora, che non allora; solo che avrei interrotto un po' malamente la trattazione dei principî della composizione.

107. Ora, sebbene le linee che indicano movimento non siano sempre così palesi negli altri oggetti, come sono nelle piante, un po' d'attenzione tuttavia ti porterà presto a vederle in ogni cosa. Nel tetto di una vecchia casa un cattivo osservatore ed un cattivo disegnatore non vedranno nè disegneranno altro che le macchie irregolari delle tegole e delle ardesie che la ricoprono; ma un buon disegnatore vedrà tutte le curve e le depressioni della travatura sottostante: dove essa è più debole e dove il peso gravita di più sopra di esso; e le traccie del corso dell'acqua in tempo di pioggia: dove scorre più rapida e dove ristagna alimentando la muffa; e pur disegnando soltanto poche lastre egli noterà attentamente come esse tendano insieme verso quelle depressioni (in cui sta scritto l'avvenire del tetto) e gradatamente si affollino verso il comignolo, parte impicciolendosi per effetto della prospettiva, parte, forse, impicciolite a bella posta (come avviene nella maggior parte delle vecchie case nell'Inghilterra) dal conciatetti. Così nel terreno vi è sempre da osservare la direzione del corso d'acqua, che incurva la terra e la intaglia in fossette; ed, in generale, in ogni argine od altura meritevole di esser disegnata, vi è ancora il segno della sua stratificazione e conformazione interna. La fig. 20 ti dimostra come simili fatti possano esprimersi con poche linee. Non ti accorgi dell'abbassamento del terreno al piede della collina su cui sono le traccie di sentiero, e come la

gente svolti a sinistra, giunta in cima perdendo alquanto il fiato, e come l'acqua scorra giù in quell'altro burroncello verso la valle dietro il piede delle piante?

108. Ora, io voglio che tu ne' tuoi primi disegni dal vero abbia di mira esclusivamente la ricerca e la rappresentazione di questi fenomeni vitali della forma; adoperando la penna — non quella d'acciaio per ora, ma quella d'oca — con fermezza e franchezza, senza mai scarabocchiare con essa, ma dicendoti da te stesso prima di metter giù un tratto — " *quella* foglia è la principale, *quel* ramo è il ramo conduttore, e questo tratto *così* lungo, *così* largo significa quella data parte di esso „; e punteggia, od uguaglia o collega secondo il caso. Osservando la cosa delibera sempre ciò che di essa devi fermare sulla carta e ciò che puoi tralasciare, e non abbandonar mai la mano a sè stessa, nè prendere una qualche *maniera* o cadere nella *cifra*. Se ti occorra tracciare una linea continua, la tua mano passi pacatamente dall'uno all'altro capo di essa senza tremito; se ti occorra una linea frastagliata e rotta, la tua mano deve tremolare ed interrompersi con altrettanta facilità come il dito del musicista tremola o si arresta sopra una nota; soltanto ricordati che non vi ha nessun metodo determinato per fare *una data* cosa; non vi ha nessuna ricetta, fosse anche solo per disegnare un ciuffo d'erba. L'erba può essere scabra e rigida, o tenera ed ondeggiante; arsiccia e brucata, o folta e molle; fresca o secca, lucida o fosca; studiala e procura di disegnarla come essa si presenta, senza pensare al modo che qualcuno ti abbia suggerito " per *far* l'erba „. Così una pietra può essere tonda od angolosa, polita o scabra, screpolata alla

superficie come una tazza mal verniciata, oppure unita ed ampia come il petto d'Ercole; essa può esser candida come un'ostia, o polverosa come una vescia; aggrovigliata come una gomena, o compatta come ferro martellato; liscia come una lama di Damasco, o fusa come una bottiglia di vetro, o cristallizzata come un diacciuolo, o venata come una foglia; studiala e non cercare di ricordar come taluno ti abbia suggerito " per fare una pietra ".

109. Appena vedrai che la mano ti obbedisce fedelmente e che puoi rendere qualunque forma con sicurezza e verità, quasi come nelle opere di Turner o di Dürer (1), tu puoi aggiungere al tuo disegno a penna un chiaroscuro semplice, ma non meno diligente, così da rendere ogni studio più completo che sia possibile; al quale oggetto puoi prepararti nel modo seguente.

Procurati, se ne hai i mezzi, una buona ristampa di una tavola del *Liber Studiorum* del Turner. Se non ti riesce di comperare od anche di farti imprestare per qualche poco alcuna di queste incisioni, puoi servirti in sua vece di una fotografia (in qual modo, ti dirò fra poco); ma se puoi procurarti l'incisione di Turner, sarà meglio. Essa è composta di un'acquaforte a semplici linee ben determinate, con su un'ombreggiatura a mezzatinta. Tu devi prima copiare accuratamente la parte incisa; per il che devi appoggiare la

---

(1) Io non intendo punto di dire che tu possa quasi uguagliare Turner e Dürer nella loro forza d'immaginazione e potenza di disegno. Ma, perseverando, tu puoi avvicinarti ad essi nella verità dello stile. *N. d. A.*

stampa alla finestra e lucidare lentamente con la massima cura ogni tratto nero; ricalca questo su di un foglio di carta liscia, ed infine ritorna sul ricalco con la penna, sempre guardando il modello originale, al fine di non esagerare in quei piccoli errori che saranno accaduti nel ricalco, col fare una linea più curva o più storta del dovere. E nel far ciò non lavorare mai quando sei già stanco, e neppure non lavorar " per finire ", perchè allora il lavoro riuscirebbe mal fatto e non ti servirebbe a nulla.

Un quarto d'ora di lavoro serio e paziente val meglio del lavoro svogliato e disattento di tutta una giornata. Se i tratti non ti vennero esatti nel primo ripassare della penna ritoccali delicatamente, con la penna appena intinta nell'inchiostro, ingrossandoli o rinforzandoli ove d'uopo: non metterai mai bastante cura nella copia. Poi considera bene questa copia per studiare a tuo bell'agio in qual modo Turner si è servito del suo tratteggio come preparazione alla mezzatinta successiva; solo nello scindere l'un lavoro dall'altro potrai ben comprendere la ragione di questa mezzatinta. Infine, copia ancora, sebbene per la quarta volta, quella parte della stampa che tu preferisca e mettivi su il chiaroscuro col pennello intriso di una tinta bruna che rassomigli a quella del modello, lavorando con la punta del pennello con altrettanta delicatezza come se adoperassi la matita, e punteggiando e tratteggiando così leggermente da sfiorare appena la carta, finchè ottieni le stesse gradazioni dell'originale.

110. In questo lavoro, come nel precedente, un quarto di pollice lavorato al fine di ottenere una per-

fetta rassomiglianza col modello, val meglio assai che non l'intiero soggetto fatto svogliatamente.

Non che disegnando in seguito dal vero tu debba per tal modo riprodurre con tanta finitezza ogni sfumatura; ma una volta che tu abbia compiuto un disegno *alquanto* esattamente, d'allora ti sentirai spinto a voler conseguire un grado di perfezionamento maggiore di quello che altrimenti non avresti neppur concepito, ed il pennello ti ubbidirà, e ti porterà rapidamente e con chiarezza ai più graditi risultati, con una sottomissione che non avresti potuto ottenere laddove non ti fossi dato al lavoro più austero.

Nulla è più estraneo all'arte che il mezzo che si trova per caso; mentre i materiali sembrano favorirti, una volta che tu li abbia perfettamente conquistati. Renditi affatto indipendente dal caso, ottieni il tuo risultato a suo dispetto, e da quel giorno tutte le cose in un modo o nell'altro si sottometteranno al voler tuo.

Se non puoi avere una stampa del Liber Studiorum, prendi la fotografia di qualche paesaggio con montagne elevate ed un villaggio od una città pittoresca a mezza distanza, ed un'acqua tranquilla di carattere vario (un fiume con delle pietre, se è possibile) e copia quella parte della fotografia che più ti piaccia con la stessa tinta bruna dell'originale, lavorando, come già ti ho suggerito di fare a proposito del *Liber*, sopratutto con la punta del pennello. Qui tuttavia la difficoltà sarà del doppio più grande; prima perchè vi sono certe parti in ogni fotografia troppo delicate perchè tu possa, per ora, riuscire a copiarle; e, in secondo luogo, perchè vi sono delle parti sempre

più oscure o nere del vero e che involgono tal confusione che tu, per ora, non riuscirai a decifrare. Ambedue queste qualità speciali della fotografia ti saranno utili per uno studio ulteriore, dopo che tu avrai acquistato maggiore esperienza; ma esse ti sono un po' di ostacolo ne' tuoi primi tentativi del tinteggiare. Tuttavia devi sforzarti di sormontare le difficoltà e cercar di ottenere delle delicate gradazioni di bruno o di grigio simili a quelle della fotografia.

111. Perchè il lavoro fosse perfetto esso dovrebbe essere come un'ombra variamente tinteggiata, simile alla fotografia, senza nessuna confusione e senza tinta esageratamente forte; ed ogniqualvolta il suo effetto è basato in certo modo su delle linee visibili, il lavoro non è perfetto, quand'anche fosse eccellente nel suo genere. Ma per ottenere un completo risultato, col solo mezzo della gradazione della tinta, si richiederebbe lungo tempo ed un'abilità consumata; mentre con pochi tratti di penna bene assestati e mettendovi sopra o sotto la tinta giusta, si può rendere la scena o l'oggetto voluto con maggiore efficacia di quanto non si potrebbe ottenere, con la stessa spesa di tempo, in un altro modo qualunque.

Io ti ho consigliato le stampe del *Liber Studiorum*, specialmente perchè sono modelli della più semplice stenografia di questo genere; ma di una stenografia che è tuttavia capace di ritrarre i più delicati effetti della natura; poichè i tratti incisi servono ad esprimere i particolari complicati, come le foglie, le case, le accidentalità del terreno, ecc.; mentre la tinta sovrapposta rende le più delicate distanze del cielo e la forma dei varî giuochi della luce, dei vapori, e delle

nubi. La maggior parte dei migliori disegni degli antichi maestri sono eseguiti in tal maniera; ed i tratti di penna servono anche a dare un aspetto di trasparenza alle ombre, che altrimenti non si potrebbe ottenere, fosse pure con la maggior finitezza di tinteggiatura. E se ti vien fatto di entrare in una pubblica galleria o di vedere da un buon negoziante di stampe dei disegni antichi sia nell'originale, sia nelle riproduzioni in facsimile, non tarderai molto a trovare qualche esempio di questa combinazione del disegno a penna con la tinta.

Ma se non ti accadesse di trovare dei modelli di questo genere, cerca di comporne uno da te in questo modo:

112. Prendi una fotografia piccola e semplice; concediti una mezz'ora per ritrarre le sue parti a penna soltanto, adoperando invece dell'inchiostro un color liquido fisso, e disegnando nettamente a contorni le fabbriche e le piante, e tratteggiando le ombre più forti, come solevi fare ne' tuoi disegni a penna più progrediti; poi, quando questo disegno è asciutto, tinteggia con la seppia od una tinta grigia, procurando ora di ottenere le sfumature più fini della fotografia, e ricavando in ultimo le luci più forti col temperino o con un pezzetto di carta assorbente. In poco tempo vedrai quali effetti si possono ottenere con questo metodo; e dopo una serie di prove potrai riconoscere da te quanto la penna possa essere utile per rinforzare le ombre, indicare il carattere ed il movimento delle cose, profilare delle masse non bene comprensibili, e così via. Maggiore è il tempo di cui puoi disporre, maggiore è la finitezza che devi dare al disegno

a penna combinato con la tinta; minore è il tempo, più distinti devi conservare l'uno dall'altro.

Esercitati a disegnare in questo modo servendoti di una stessa fotografia, ed impiegando talvolta solo un quarto d'ora complessivamente, talvolta un'ora, tal'altra anche due o tre ore; disegnando in ogni caso l'intiero soggetto a pieno chiaroscuro, ma con quel grado di finitezza nelle singole parti, che ti è dato di ottenere nel limite di tempo prestabilito.

113. Infine, quando tu riesca a copiare fedelmente una tavola del *Liber Studiorum*, od una sua riproduzione fotografica, allora sarai in grado di disegnare dal vero ogni soggetto che t'interessi: ciò che potrai fare in quattro differenti maniere:

Primo. Se tu hai tutto il tempo a tua disposizione ed il soggetto è di tal natura da rimanere tranquillo e fermo davanti a te, fa degli studi a chiaroscuro, completi il più che ti è possibile, con un colore grigio o bruno qualsiasi, rinforzati e determinati con dei tratti a penna (1).

114. Secondo. Se il tempo ti è scarso, od il soggetto è così ricco di particolari che tu non ti senti di poterlo rendere completo a chiaroscuro in modo intelligibile, fa uno studio rapido dell'effetto generale, ed occupa il resto del tempo a rendere i particolari alla Dürer. Se il soggetto ti sembra interessante, e vi

(1) E intanto credo utile ricordare allo studioso questo avvertimento del Meissonier: “ Plus on fait petit, plus il faut hardiment accuser le *relief;* plus on fait grand, plus il faut le noyer, l'atténuer ”. MEISSONIER, *op. cit.*
N. d. T.

sono in esso dei punti che non riesci a capire, cerca di trovare un cinque minuti per andarvi vicino a trarne qualche appunto: non perchè tu debba poi riportare i particolari di questo schizzo fatto da vicino in quello fatto da lontano; ma perchè è questo un metodo per migliorare la tua conoscenza dell'aspetto delle cose ed apprendere che il tale o tal altro aspetto sotto cui si presenta una torre od una casupola veduta a cinquecento braccia di distanza, significa *quella* specie di torre o di casetta allorchè è veduta da vicino; inoltre questo schizzo fatto da vicino ti servirà ad impedire ogni falsa interpretazione avvenire del tuo lavoro.

Se hai tempo, per quanto tu possa rendere completo il tuo studio a chiaroscuro a distanza, è sempre bene, per le ragioni sopra esposte, di fare pure lo schizzo alla Dürer e lo schizzo sommario vicino al motivo; poichè per quanto il tuo disegno a chiaroscuro sia buono, molti particolari interessanti possono andar perduti od essere travisati.

115. Lo studio sommario dell'effetto può venir fatto assai più facilmente e celermente adoperando un lapis tenero e acquerellandolo poi con un grigio leggermente scuro, la qual tinta serve a fissare il lapis. Mentre questa tinta è ancora umida, leva le luci forti con il pennello asciutto; e quando è perfettamente asciutta, otterrai le luci fortissime con qualche colpo di raschiatoio. In cinque minuti, bene impiegati, potrai ottenere assai con questi semplici mezzi. Naturalmente la carta deve esser bianca. Io la preferisco alla carta grigia, perchè si può ottenere maggior gradazione col portar via la tinta mentre è ancora umida e stenderla abilmente qua e là un po' più oscura, di

quanta non si possa ottenere adoperando la biacca; a meno che tu sia di un'abilità consumata. Non che sia male fare il tuo schizzo alla Dürer su carta grigia o gialla, ritoccandolo poi o traendone i rilievi con del bianco; purchè tu non faccia troppo assegnamento sui tratti in bianco, nè faccia lo schizzo puramente per essi (1).

---

(1) " *Come tu dèi disegnare e aombrare in carta tinta di acquerelle, e poi biancheggiare con biacca.*

" Quando hai la pratica nella mano d'aombrare, togli uno pennello mozzetto; e con acquerella d'inchiostro in un vasellino, va' col detto pennello tratteggiando l'andare delle pieghe maestre; e poi va' sfumando, secondo l'andare, lo scuro della piega. E questa tale acquerella vuole essere squasi come acqua poco tinta; e il pennello si vuole essere squasi sempre siccome asciutto; non affrettandoti; a poco a poco venire aombrando; sempre ritornando col detto pennello ne' luoghi più scuri..... Abbia a mente di menare il pennello sempre di piatto. Quando se' venuto a perfezione di questo aombrare, togli una gocciola o due d'inchiostro, e metti sopra la detta acquerella, e col detto pennello rimescola bene. E poi al detto modo va' cercando col detto pennello pur nella profondità delle dette pieghe; cercando bene i loro fondamenti; avendo sempre la ricordanza in te del tuo aombrare, cioè in tre parti dividere: l'una parte, ombra; l'altra, tinta del campo che hai; l'altra biancheggiata. Quando hai fatto così togli un poco di biacca ben triata con gomma arabica. Ogni poca biacca basta. Abbi in uno vasellino acqua chiara, e intignivi dentro il pennello tuo detto di sopra, e fregalo su per questa biacca macinata del vasellino, massimamente s'ella fosse risecca. Poi te l'acconcia su la mano in sul dosso del dito grosso; raccorciando e premendo il detto pennello, e discarcandolo, quasi asciugandolo. E incomincia, di piatto, il detto pennello a fregare sopra e in quei luoghi dove dee essere il bianchetto e rilievo; e seguita più volte andando col tuo pennello, e guidalo con sentimento. Poi, in sulle

116. Terzo. Quando tu non hai tempo nè per uno studio accurato nè per un particolare alla Dürer, abbozza il contorno col lapis, e gettavi su le ombre arditamente col pennello cercando di fare d' un subito quanto più ti è possibile, e prendere l'abitudine del fare spedito e deciso; gettando sempre più colore sulle tinte a mano a mano che asciugano ed adoperando ogni espediente che la pratica ti abbia suggerito per ottenere il chiaroscuro coll'acquerello; togliendo qua il colore col pennello asciutto, grattando là i lumi coll'asta del pennello, fregando colle dita, asciugando colla spugna, ecc. Poi, quando il colore è a posto, colla penna segna vigorosamente i contorni delle parti caratteristiche, come nel *Liber Studiorum*. Questo genere di studi è molto conveniente per ottenere dei lavori di un effetto che dipenda non tanto dalla finitezza, quanto dal complesso: strane forme di ombre avviluppate, subitanei effetti di cielo, ecc.; ed è il più utile per salvaguardarti da ogni troppo servile o tarda abitudine che la copia minuta possa indurre in te; perchè sebbene la ricerca della rapidità puramente per sè stessa, e della foga per farne mera pompa, sia altrettanto funesta quanto dispregevole, vi *sono* tuttavia la rapidità e la foga che non solo possono accordarsi con un disegno perfetto, ma che portano a risultati che altrimenti non si potrebbero ottenere.

---

stremità de' rilievi, nella maggiore altezza, togli un pennello con punta: e va' colla biacca toccando colla punta del detto pennello, e va' raffermando la sommità de' detti bianchetti. Poi va' raffermando con un pennello piccolo, con inchiostro puro, tratteggiando le pieghe, i dintorni, nasi, occhi e spelature di capelli e di barbe „. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. XXXI. *N. d. T.*

Ed è bene che tu ti eserciti di quando in quando a fare spedito e deciso, mentre il tuo corso ordinario e continuo di studi è tale da assicurarti un fare ritenuto ed un giudizio diligente ed un tocco delicato. La rapidità in tali condizioni e circostanze è piuttosto faticosa che seducente; e tu dall'abitudine acquisita fin dal principio de' tuoi studi, ti troverai sempre portato piuttosto al fare elaborato, che non alla negligenza.

117. Quarto. È utile, qualunque sia il genere di
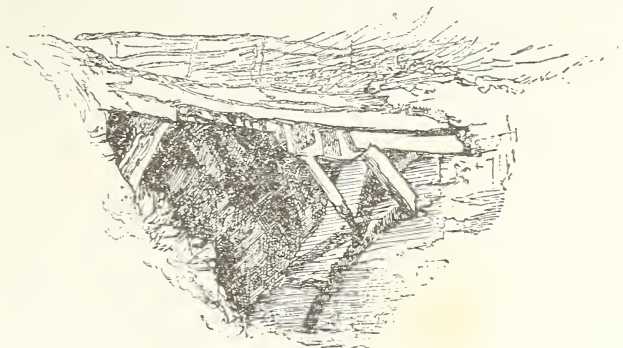
Fig. 21.

paesaggio che si presenti allo sguardo, abituarsi a fare degli schizzi delle forme delle ombre. Molti oggetti di nessun interesse speciale per sè stessi, e che non sarebbero meritevoli di uno studio finito, nè di uno alla Dürer, possono tuttavia acquistare un valor particolare per le forme fantastiche delle loro ombre; chè spesso accade, in distanza, che l'ombra sia un elemento d'effetto di gran lunga più importante che non la sostanza stessa della cosa. Così nel ponte alpino, fig. 21,

veduto a poche braccia di distanza, come si rappresenta nella figura, la disposizione dei travi che dànno origine alle ombre, è perfettamente visibile; ma ad un mezzo miglio di distanza, in pieno mezzogiorno, i travi non si potrebbero distinguere e la riproduzione del ponte fatta da un buon pittore si restringerebbe ad una gran macchia ed a sbarre incrociate di puro grigio, senza che nulla indichi la loro origine, come nella fig. 22 *a*; e se noi lo vedessimo ad una distanza ancora più grande, esso figurerebbe come in *b* ed in *c*, impicciolito in fine nella macchia grigia, strana, inintelligibile, simile quasi ad un ragno, sulla parte in luce della montagna.

Fig. 22.

Un grande pittore ne' suoi lontani riduce sempre gli oggetti a questi riassunti d'ombra; ed il singolare, e per tanta gente inesplicabile, effetto dei tratti confusi nei lontani di Türner, è dovuto soprattutto alla grande accuratezza e viva espressione di questi riassunti d'ombra.

118. Studi di tal genere si fanno facilmente, quando hai fretta, con un lapis F, o H B (piuttosto duro); una certa durezza della punta è necessaria perchè il disegno riesca abbastanza delicato quando le forme delle ombre sono molto fini; esse sono certamente così

in qualche luogo, e tali sono generalmente in ogni dove. La matita è in verità uno strumento prezioso, quando tu sia padrone della penna e del pennello; poichè la matita, usata bene, vale per ambedue, e disegnerà una linea con la precisione dell'una e con la gradazione dell'altro; ciò nondimeno è cosa tanto poco soddisfacente il vedere i tratti duri con cui è reso necessariamente il meglio dei particolari e che svaniscono gradatamente col tempo, o riscontrare quelle parti che appariscono lucenti e simili ad una graticella, perchè si dovettero trattare con forza, che io raccomanderei piuttosto l'uso costante della penna, o del pennello, e del colore, tuttavolta che il tempo lo permetta; e di tenere soltanto un piccolo album d'appunti in tasca, col suo lapis ben temperato e pronto a fermare sulla carta le cose passeggere; ma non bisogna mai trovarsi senza di esso.

119. Tutto quanto sono venuto discorrendo ora valga dunque ad indicarti il modo in cui tu devi da principio disegnare dal vero. Ma sarà pur utile forse darti qualche indicazione circa la scelta del soggetto da studiare, ed i migliori metodi particolari alla trattazione di alcuni di essi; poichè fra gli ostacoli che ti si opporranno, non ultimo sarà quell'istinto proprio, per quanto mi fu dato di osservare, a tutti i principianti, di fissarsi precisamente sulla forma più intrattabile che si trovi nella scena scelta. Vi sono molte cose nel paesaggio che solo un artista eccellente potrebbe disegnare, se pure potrebbe in modo completo; ed io ho osservato che quasi sempre con esse vuol cimentarsi il principiante; oppure vi sarà qualche cosa che sebbene possa piacere in sè e per sè, non si

adatta bene tuttavia ad una pittura, ed in cui, allorchè l'abbia disegnata, l'allievo troverà poco diletto. Come a proteggerti da queste cattive tentazioni, valganti le seguenti avvertenze generali.

120. 1). Non disegnare delle cose che ti siano care perchè si connettono a qualche tuo particolare affetto; o per lo meno, non disegnarle se non allorchè non puoi trovar altro da disegnare. Se tu vuoi disegnare dei luoghi prediletti dal tuo cuore, sei sicuro d'imbatterti ad ogni momento e di restare imbrogliato tra muri di puro mattone, tra rotaie di ferro, viali di ghiaia, serre e siepi di biancospino: oltre a che tu saresti spinto sempre a fare il tuo disegno minuto e leccato, con grave pregiudizio al tuo progresso.

Non sperar mai di progredire se ti punge solo il desiderio di fare un disegno grazioso. Devi mettere ogni cura per farlo bene ed imparare il più che ti sia possibile nel farlo. Così adunque, allorchè stai seduto nel salotto della tua amica, o nel tuo proprio, e non hai altro da fare, tu puoi disegnare qualche oggetto che vi si trovi, per esercizio; anche i ferri del caminetto, od i disegni del tappeto; ma solo per esercizio, e non perchè quello sia un tappeto preferito, od un attizzatoio o delle molle amiche; e nemmeno per far piacere all'amica col disegnarle la sua stanza.

121. E neppure, non far mai dono de' tuoi disegni. Naturalmente, dico questo a te come principiante. Verrà tempo in cui l'opera tua sarà preziosa per ognuno; ma risolviti a non darla via finchè tu non sia certo che essa abbia qualche merito (ed appena ne abbia tu lo saprai). Se qualcuno ti chiede in dono un disegno, mandagli un paio di tavolette di colore ed

un foglio di cartoncino Bristol; questi materiali sono, per ora, di maggior valore in quella forma, che non se tu avessi impiastricciato il cartoncino di colore. Questo ti dico principalmente per guardarti dal grande pericolo di cercar di rendere piacevole il tuo disegno.

122. 2). Non disegnare mai, per scelta, alcun oggetto lucente; specialmente se di forma complicata. Evita ogni bacchetta d'ottone e gli ornamenti de' cortinaggi, candellieri, piatti, bicchieri ed oggetti d'acciaio levigato. Certamente potrebbe darsi che disegnando un mobile ti venga fatto d'incontrare una qualche prominenza lucente; ma non irritarti se questa parte non ti riesce perfettamente; e scegli soltanto degli oggetti che non siano lucenti.

3). Evita tutti gli oggetti molto netti e lisci. Essi sono estremamente difficili da disegnare, e molto brutti una volta disegnati. Scegli delle cose che siano molto scabre, usate e di rozza apparenza: e così tu, ad esempio, non puoi avere un oggetto di studio più difficile e meno proficuo di una barchetta dipinta a nuovo; mentre non troverai miglior oggetto di studio di una barca da carbone vecchia e vuota, giacente sulla riva a marea bassa; in generale, ogni cosa che ti sembri molto brutta, sarà ottima invece per disegnare.

4). Evita, più che puoi, gli studi in cui un oggetto sia veduto attraverso un altro. Troverai bene spesso un alberello che s'erge avanti alla rustica casetta da te scelta per soggetto, o tra te e lo svolto del fiume co' suoi rami vicini che si confondono cogli oggetti a distanza. È molto difficile rappresentare questo; una volta scelto quel soggetto, poichè l'albero è là, tu non

devi supporlo abbattuto, ma rappresentarlo meglio che ti sia possibile; ma è bene che ti cerchi piuttosto dei soggetti che presentino delle masse ben definite, e non vedute come in una rete; e cioè scegli piuttosto una casetta con un folto albero accanto, che non una con un albero sottile di fronte; piuttosto la massa di una foresta soffice, azzurrina ed arrotondata, che non un ispido bosco ceduo od una confusione di ramaglie.

5). Evita, per quanto è possibile, le campagne suddivise da siepi. Non v'ha forse paesaggio meno pittoresco e meno trattabile della consueta rappezzatura di campi e siepi della campagna inglese, punteggiata d'alberi che fanno come tante macchie disordinate, e tutta brucata dal bestiame. Tuttavia non sconfortarti se t'accorgi d'aver fatto cattiva scelta e se ti senti dominato dal soggetto. È molto meglio che succeda così, che non se tu pensassi d'aver pienamente dominato il soggetto. Ma da principio, ed anche per qualche tempo, tu devi esser preparato a qualche sconfortante insuccesso; il quale non rimarrà per ciò privo di utile risultato.

123. Ed ora che ti ho esposto ciò che devi evitare, io posso forse venirti un po' in aiuto indicandoti ciò che devi cercare. In generale ogni riva di fiume o di ruscello, ogni monticello d'erba o di fiori è un bel motivo e tale da ricompensarti del tuo lavoro, meglio di un esteso paesaggio. Se tu abiti in paese di pianura, devi ricercare quei siti dove il terreno è interrotto dalla riva del fiume, con pali logori ed infraciditi, o radici di piante uscenti dal terreno; o se per gran buona ventura, ti fosse dato d'incontrarne, approfittare degli avanzi di banchine o di gradini di pietra, di chiuse

coperte di muffa, ecc. Nei boschi uno o due tronchi col terreno sottostante cosparso di fiori sono in pari tempo il più ricco ed il più facile argomento di studio; un tronco non molto grosso, vale a dire di nove pollici od un piede di diametro, con un sottil ramo d'edera che vi si abbarbichi, è un soggetto facile e sempre piacevole.

124. I gruppi di fabbriche a mezza distanza sono sempre belli, se ben disegnati, purchè non siano di di quelle file moderne di case operaie, o delle ville con porticati di stile Jonico o Dorico. Ogni vecchio villaggio inglese o gruppo di case coloniche, disegnato con tutti i suoi rientramenti e le sue sporgenze, e i fienili e gli steccati, è certo una cosa graziosa, ed è ancor più in Francia. Il paesaggio francese in genere di tanto supera l'inglese, di quanto lo svizzero supera il francese: sotto certi aspetti il paesaggio francese è incomparabile, per l'espressione di schietta rusticità e di pace ridente, e la bellezza della linea.

Disegnando dei villaggi, adopera molta diligenza negli orti; un orto rustico è sempre bello. Se tu hai tempo, disegna tutte le file dei cavoli e delle altee, e le siepi interrotte e le erranti rose canine, e le rose sboccianti; tu non puoi trovare miglior esercizio, nè esser tenuto nel contempo in una cerchia di pensieri più puri. Stringi amicizia intima con tutti i ruscelli delle vicinanze, e studiali in tutte le loro piccole onde.

Le chiese dei villaggi in Inghilterra sono di rado dei buoni motivi; spesso sono meschine ed ineleganti nella linea. I vecchi castelli soventi sono graziosi. Le ruine da noi sono d'ordinario troppo manierate, e le cattedrali troppo monotone. Non credo che vi sia una

sola cattedrale nell'Inghilterra da cui si possa trarre motivo per un disegno di buon effetto. Vi è sempre in esse o leziosaggine disadatta, o compassatezza irritante.

125. Se stai in un paese di montagna o di collina, allora non avrai che l'imbarazzo della scelta. Risolviti, in primo luogo, a disegnare una roccia arrotondata, co' suoi licheni variegati, nel modo più esatto, cercando di rappresentare perfettamente la rotondità e tutte le macchie del lichene, nel color locale esatto. Finchè tu non riesci a far questo è inutile che tu pensi a fare studi di paesaggi alpestri; ma una volta che tu vi sia riuscito, la forma delle montuosità lontane ti diventerà relativamente facile.

126. Dopo esserti esercitato per qualche tempo intorno a simili motivi adatti alle tue forze, vedrai certamente crescerti le difficoltà che ti faranno desiderare più che mai l'aiuto del maestro; queste difficoltà varieranno secondo le tue attitudini ed il carattere del tuo ingegno (chè una questione si presenta all'uno, un'altra all'altro), cosicchè è impossibile prevederle tutte; e questo libro diventerebbe troppo voluminoso se io rispondessi a tutte quelle che *posso* prevedere. Tu devi contentarti di lavorare di buona lena, nella speranza che la Natura, a suo tempo, ti insegnerà essa stessa il modo d'interpretarla; che un'ulteriore esperienza dal canto suo ti farà sparire alcune difficoltà; e che altre saranno rimosse osservando il metodo seguito dal tale o tal altro artista, ogni volta che ti si presenti l'occasione.

Ciò non di meno io non voglio chiudere questa lettera senza esporre alcune osservazioni che ti possono

esser utili allorchè sarai alquanto progredito; e queste osservazioni, io credo, possono essere convenientemente raggruppate sotto tre distinti capi, secondo che si tratta di disegno della vegetazione, o dell' acqua, o del cielo.

127. E, anzitutto, della vegetazione. Ti parrà forse che io abbia già parlato a sufficienza delle piante. Tuttavia, se hai fatto come ti ho suggerito, ed hai cercato di disegnarle abbastanza di frequente e con sufficiente accuratezza, tu sarai lieto ora di sentir discorrere ancora alcunchè su di esse. Ricorderai anche che noi abbiamo lasciato la nostra questione riguardo al modo di esprimere l'arruffìo del fogliame in parte non risolta nella prima lettera. Io la lasciai così perchè mi era d'uopo che tu imparassi a conoscere la struttura reale delle foglie, col disegnarle da te solo, prima d'inquietarti con le più sottili considerazioni circa il *metodo* da seguire nel disegnarle. Ed ora, io m'imagino, tu avrai già imparato a conoscere due cose principali, due fatti generali che si verificano nelle foglie; vale a dire che esse indicano sempre, nelle principali tendenze delle loro linee, una bella divergenza nello sviluppo loro, conformemente alla legge di irradiamento, cui fu già accennato (1); e, in secondo luogo, che questa divergenza non è mai uniforme, ma si manifesta con una infinita varietà di linee propria a ciascuna specie ed a ciascun individuo. Io debbo ora richiamarti ancora un po' l'attenzione su entrambi questi fatti.

---

(1) Vedi la terza lettera in questo volume. *N. d. A.*

128. 129. Il signor Harding (1) nelle sue ottime " Lezioni di piante „ espone nella tavola II i primi esempi per abituare l'allievo a comporre liberamente le linee in modo da esprimere la caratteristica dello sviluppo e del modo di estendersi del fogliame delle piante; i quali esempi sono dall' autore stesso dichiarati di applicazione universale: " tutti i contorni atti ad esprimere del fogliame, egli dice, non sono che delle modificazioni di essi „. E consistono in gruppi di linee più o meno somiglianti alla nostra fig. 23; e le

Fig. 23.

(1) J. D. Harding, paesista rinomato della prima metà del secolo, fu autore di un corso di disegno intitolato " Lezioni di Piante „, molto popolare nell'Inghilterra, altrettanto come sono da noi tuttora i corsi di disegno di Calame, Robert, Hubert ed altri, e che fino a quindici o venti anni fa costituivano il testo sacro di chiunque si fosse iniziato al disegno di paesaggio. Lo studio di simil genere di lavori non è privo di una certa utilità, qualora venga fatto con molta parsimonia, e con un buon criterio nella scelta della tavola, e per certi scopi che si debbono far presenti all'allievo, come quello specialmente di rendergli famigliare il maneggio materiale della matita: ma la semplice copia banale e sciatta che di quelle litografie si suol far eseguire comunemente dai maestri di disegno ai loro allievi, è più che altro dannosa ai medesimi, poichè li priva al momento opportuno di quella *ingenuità d'interpretazione* del vero che è la precipua fonte dell'originalità dell'artista, per sostituirvi la *maniera* (ed una maniera non sempre ammirevole); cosicchè trovandosi poi su natura davanti ad un motivo, il giovane sarà spinto a disegnarlo non come lo vede, ma come in casi analoghi ha disegnato l'autore del suo testo, naturalmente senza la corrispondente abilità.

N. d. T.

caratteristiche su cui specialmente si insiste sono che esse “ tendono nelle loro estremità interne ad un centro comune „; che “ le loro estremità terminano in curve ovoidali „; e che “ le loro estremità esterne sono più accentuate „.

130. Ora, mentre così esprime concisamente le grandi leggi dell'irradiamento e della delimitazione (*enclosure*), il principio essenziale di questo metodo di esecuzione conferma le nostre conclusioni riguardo alla composizione del fogliame.

La ragione dell'ultima delle regole ora riportate, a tutta prima invero non sembra giustificabile, poichè in una foglia reale la linea che ne termina da una parte l'estremità non è più accentuata che quella dell'altra parte; ma nel metodo di Harding questa parte più marcata del tratto è destinata a rappresentare più o meno l'ombra all'estremità esterna della massa del fogliame; e siccome Harding adopera questo genere di tratti, essi servono, per quanto *possa* la sola maniera di fare il tratto, ad esprimere il carattere della pianta. Ma, sfortunatamente, havvi un'altra legge che presiede allo sviluppo della pianta, altrettanto imprescindibile quanto la legge dell' irradiamento, e ad esprimere la quale, questo e tutti gli altri modi convenzionali di esecuzione sono inetti affatto. Questa seconda legge consiste in ciò che la tendenza d'irradiamento debb'essere messa in evidenza solo come un elemento dominante che concilia gli eterni capricci individuali delle singole foglie. Cosicchè quando il tratto diventa monotono, esso è sicuramente anche falso; poichè la libertà di ogni foglia individua è altrettanto necessaria all'espressione della verità, quanto

la sua unità di sviluppo con le compagne nell'intero gruppo irradiante.

131. Non importa che il gruppo di foglie sia molto piccolo ed apparentemente simmetrico, nè che sia molto grande od indeterminato. Difficilmente potresti averne uno più regolare di *b* nella fig. 9 a pag. 67, nè uno più vago e senza forma decisa del ramo di castagno di Spagna che spande le sue foglie, nella fig. 24; ma

Fig. 24.

e nell'uno e nell'altro anche il lettore che non si sia addestrato in nessuno degli esercizi precedentemente raccomandati, deve scorgere che vi sono delle linee che si svolgono liberamente, miste alle linee irradianti, e queste miste a quelle; e se egli prende la penna per copiare l'uno o l'altro di questi esempi, egli s'accorgerà che nessun movimento della mano, nè a destra nè a sinistra, nè un tratto libero od uno fermo, nè qualsivoglia altro tratto che si possa insegnare o descrivere, lo porterà a riprodurlo somigliante, con cor-

rentezza; ma bensì che egli deve disegnarlo lentamente, od altrimenti tralasciare senz'altro. E (ciò che rende la cosa ancor più difficile) sebbene tu possa, cogliendo il ramo e collocandolo vicino a te, od osservando contro il cielo una frasca che ti sia d'appresso, disegnare tutto il contorno delle foglie, tuttavia se la luce batte sul ramo, ed anche se è un poco discosto, tu allora ommetterai qua una punta, là un margine di foglia; alcune superfici saranno confuse per la loro lucentezza

Fig. 25.

ed alcune macchiate dall' ombra; e se tu attraverso questa confusione vai ricercando attentamente le varie parti che *puoi* veramente vedere, per disegnare soltanto queste, il risultato non sarà somigliante nè alla fig. 9, nè alla fig. 24, ma un lavoro a frammenti ed intricato come quello della fig. 25 (1).

132. Ora, ogni buon disegno di paesaggio riposa nella perfetta conoscenza ed osservanza di queste *tre* leggi. E cioè: primo, l'unità organica; la legge, sia

(1) Il disegno di questa figura (un ramoscello di quercia) è solo a contorno, essendo impossibile in un'incisione in legno esprimere tutte le finitezze del chiaroscuro del fogliame visto a distanza. *N. d. A.*

d'irradiamento, o di parallelismo, o di azione concorrente, che regola le masse dell' erba e delle piante, delle roccie e delle nubi e delle onde; secondo, la libertà individuale dei membri sottoposti a queste leggi di unità; e, per ultimo, la confusione (1) che nasconde più o meno il carattere speciale di ciascun membro.

Dissi che la prima legge che si deve osservare è quella dell'unità organica: ed in ciò si manifesta la prima differenza tra un buono ed un cattivo artista. Un disegnatore comune od un cattivo pittore mette le foglie sulle piante come se fossero della muffa appiccicata ai rami: egli non sa vedere le linee d'azione o di sviluppo delle cose; semina delle nubi informi sul suo cielo, senza nemmeno accorgersi dell'andamento delle curve combinantisi tra di loro e che reggono il corso delle vere nubi; e spezza le sue montagne in frammenti scabri e nocchieruti, inconscio affatto delle linee che indicano la forza con cui le roccie vere si furono innalzate, o delle linee che indicano gli strati su cui esse riposano. Mentre all'opposto il piacere principale del grande disegnatore consiste appunto nell'affermare queste leggi di governo della natura; e tenderà sempre ad esagerarle piuttosto che a dimenticarle.

133. In secondo luogo, io dissi che disegnando dobbiamo indicare il carattere individuale e la libertà di ciascuna foglia o nube o rupe presa separatamente.

(1) La parola del testo è *mystery;* vedi in proposito la nota a pag. 70. *N. d. T.*

E qui i grandi maestri si allontanano definitivamente dai minori; poichè se pure gli uomini di talento inferiore arrivano ad esprimere qualche legge, ciò riesce sempre a scapito della legge dell'individualità. Così Salvator Rosa dimostra un'acuta percezione della curva del fogliame e del roteamento delle nubi; ma non disegna mai una fogliolina od una corona di nuvolette con accuratezza. Così pure Gainsborough dimostra, nel suo paesaggio, un senso fine della forma delle masse e dell'armonia del colore; ma nei particolari non ha che dei tratti insignificanti; e non solo non vi si può mai discernere la varietà del fogliame, ma ben anco la specie stessa delle piante.

Ora, sebbene l'esplicazione e dell'unità organica e della vita individuale sia necessaria perchè il lavoro riesca perfetto, quella della vita individuale è *più* necessaria, ed è la più difficile a conseguirsi; onde tale conseguimento è quello che *definitivamente* segna la differenza tra i grandi maestri e gli artisti di grado inferiore. E ciò perchè anche sulla combinazione delle cose del mondo materiale vigilano gli stessi principii che presiedono alle cose del mondo morale. Sarebbe in vero cosa ben deplorevole e contro natura il vedere un complesso d'uomini non soggetti ad alcun governo, non retti da nessun principio direttivo, e non associati da un comune affetto: ma sarebbe cosa ancora più deplorevole, se fosse possibile, il vedere un complesso d'uomini così oppressi da una forza di assimilazione da non aver più alcuna speranza nè alcun carattere individuale, nessuna differenza di aspirazioni, nessuna varietà di passioni, nessuna irregolarità di giudizi; una società in cui nessuno potrebbe aiutar l'altro, perchè

non vi sarebbe nessuno più debole dell'altro; nessuno ammirar l'altro, dacchè nessuno sarebbe più forte; nessuno essere riconoscente all'altro, poichè nessuno potrebbe essere soccorso; nessuno nutrir riverenza per l'altro, dacchè nessuno sarebbe più sapiente; una società in cui ogni anima non sarebbe che la sillaba ripetuta di un balbuziente, invece della parola varia e vibrata dell'oratore; in cui ognuno si muoverebbe come in un dramma spaventevole, vedendo dappertutto immagini di sè stesso moltiplicate all'infinito, vaganti inutilmente intorno a sè in silenziosa oscurità.

Gli è per ciò che la continua differenza, l'eterno mutamento nei gruppi di cose materiali è più necessario alla loro essenza che non la loro sottomissione ad una grande legge collettiva; questa legge è necessaria ad essi per la forza ed il perfezionamento loro; ma la varietà è necessaria alla loro *vita.*

134. E se tu ti compiaci nella ricerca di analogie e di simboli, ed hai un certo acume nel discernerli, tu puoi sempre constatare quali siano i caratteri nobili in una pittura, solo considerando quali siano i caratteri nobili dell'uomo nella convivenza co' suoi simili. Alla grazia dei modi ed alla raffinatezza dei costumi che si riscontrano nella società, corrispondono la grazia della linea e la raffinatezza della forma in un complesso di oggetti materiali. Lo stesso bene o lo stesso male che nelle azioni o nelle conversazioni degli uomini apportano la vivacità o l'asprezza o la gentilezza, lo apportano pure in una composizione pittorica. Nella stessa misura in cui la libertà o la rilassatezza rinvigoriscono o rammolliscono gli spiriti umani, la vivacità o la fiacchezza della linea rafforzano od indeboliscono

l'espressione di un quadro. E la bontà e la grandezza che nell'associazione degli uomini sorgono dalla castità dei pensieri, dalla regolarità della vita, dalla semplicità dei costumi, e dal giusto equilibrio dell'autorità; la stessa grandezza e bontà derivano ad un quadro dalla purezza del colore, dalla severità della forma e dalla simmetria delle masse.

135. E non aver timore di spingere queste analogie troppo oltre; ciò non può avvenire perchè esse sono così precise e complete che più tu vai studiandole, più le trovi chiare, fondate ed utili; nè esse ti falliranno mai neppure in un particolare o da un sol lato della tua ricerca. Non vi ha vizio nè virtù del mondo morale, che non trovi il suo simbolo *preciso* nell'arte della pittura; cosicchè tu puoi a volontà illustrare un vero morale per mezzo dell'arte, o l'arte con una verità morale. L'affetto e l'odio, il turbamento e la calma, la debolezza e la tenacità, la lussuria e la castità, l'orgoglio e la modestia e tutti gli altri sentimenti umani e le modificazioni o combinazioni loro possono essere riprodotti, con esattezza matematica, per mezzo della linea e del colore; e non soltanto questi vizi e queste virtù ben definite, ma altresì ogni sfumatura immaginabile del carattere e della passione umana: dalla retta o dispotica maestà del re, alla semplicità innocente o maliziosa del pastorello.

136. Le ricerche su questo argomento appartengono tuttavia più propriamente allo studio delle branche più elevate della composizione, e di cui sarebbe affatto inutile trattare in questo volume; soltanto ne ho accennato ora, perchè tu possa comprendere come le qualità più nobili dell'arte siano riposte in quel lavoro

minuzioso, a cui ti ho diretto fin da principio. Giacchè solo mediante l'esecuzione più compiuta e l'attenzione più fitta si possono esprimere tante varietà del carattere individuale, da cui dipende tutta l'eccellenza della riproduzione sia di masse d'uomini, sia di gruppi di foglie.

137. Ma perchè il disegno dei particolari riesca bene, non bisogna che la mano abbia contratto una *maniera* di esecuzione. Il buon disegnatore disegna una foglia, poi si ferma e dice tranquillamente: Quella foglia ha tale o tal altro carattere; io le darò una compagna che le converrà perfettamente; e allora considera quale dovrebb'essere questa compagna; e dopo averla ben determinata, la disegna. Questo procedimento può essere rapido come il lampo, allorchè si tratta di uno dei giganti dell'arte; oppure può essere lento e timido; ma esso si deve sempre seguire; e nessun tratto e nessuna forma è da un buon pittore aggiunta ad un'altra senza che prima abbia trovato nella mente di lui la sua determinazione e la sua conferma. Invece, una volta che la mano abbia preso un'abitudine, la foglia N. 1 trae seco di conseguenza la foglia N. 2; tu non puoi fermarla come vorresti; essa diventa come un cavallo sfrenato, o meglio ancora una macchina che butta giù foglie su foglie, tutte simili l'una all'altra. Tu devi saper fermare la mano a tua volontà; essa non deve avere una via propria da seguire, nè deve passare da un tratto all'altro senza ordine determinato; altrimenti non saresti più tu il padrone, ma bensì le tue dita.

138. Rimane ancora da dire alcunchè sulla terza delle leggi sovra enunciate, quella dell'indistinto (*my-*

stery) (1); la legge cioè, per la quale nulla ci apparisce integralmente, ma soltanto a frammenti e in varia guisa non comprensibile (2). Il che completa l'analogia che corre tra le cose della Natura e l'animo umano. E così noi abbiamo prima la Subordinazione; in secondo luogo l'Individualità; infine, e carattere non meno importante, l'Incomprensibilità.

Fig. 26.

139. Nessuno ha saputo esprimere perfettamente quest'ultimo carattere nel paesaggio, eccettochè Turner; nè tu sperar giammai di riuscirvi senza uno studio lungo e diuturno. Ma intanto nel disegnare un oggetto

(1) V. nota a pag. 70. *N. d. T.*
(2) V. su questa legge il Cap. Quarto del vol. IV dei " Modern Painters ". *N. d. A.*

con lo scopo di completarlo poi col chiaroscuro, procura sempre di disegnarne solo quelle parti che tu vedi in realtà ben distintamente, il che serve come di preparazione per lo sviluppo successivo delle forme per mezzo del chiaroscuro. Ed è questo genere di preparazione che fa delle incisioni del *Liber Studiorum* altrettanti esempi peculiari e di inestimabile valore.

E quel carattere è manifesto in esse più o meno, a misura della fatica che Turner vi ha impiegato. Così l'incisione " Esaco ed Esperia „ fu lavorata con la maggior cura, ed il ramo principale dell'albero più vicino è disegnato come nella fig. 26. Il lavoro da principio sembra piuttosto quello d'uno scolaro che
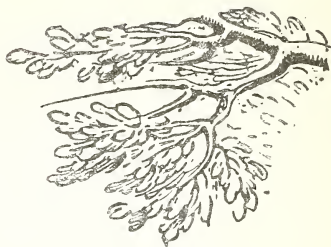
Fig. 27.

non quello d'un maestro; ma una volta aggiuntovi il chiaroscuro, ogni tratto viene ad occupare il suo giusto posto, e ne risulta una perfetta espressione di grazia e d'insieme. Ma anche senza il chiaroscuro, tu senti che in quelle linee rotte ed irregolari, specialmente quando si esprime il momento in cui il ramo si perde nelle foglie, vi è maggior verità che non nel disegno monotono sebbene grazioso, del fogliame, che si usava

prima del tempo di Turner, anche dai migliori maestri, nelle loro masse lontane.

La fig. 27 rappresenta tipicamente la maniera delle antiche incisioni in legno dal Tiziano; ed in cui le foglie, come vedi, sono troppo conformi l'una all'altra, come tanti grappoli di frutta; ed i rami si vedono troppo completamente, oltre all'essere d'aspetto alquanto molle e come di cuoio, per la poca angolo-

Fig. 28.

sità dei loro contorni. Una simile struttura alquanto convenzionale fu da artisti, quali il Tiziano, adoperata solo per le masse a distanza e lavorate in fretta; mentre il disegno squisito dei primi piani fa quasi dimenticare quel loro convenzionalismo; ma nei disegni dei Caracci e degli altri imitatori, il convenzio-

nalismo prevale dappertutto ed a poco a poco degenera in uno scarabocchio come nella fig. 28, che è l'esempio del peggior risultato cui possa condurre la maniera, sebbene un ignorante possa credere che questo disegno sia " fatto con maggior scioltezza „ e perciò migliore di quello riportato nella fig. 26. E nota inoltre che in un bello schizzo a contorni non conseguita punto che un ramo sia disegnato male, perchè esso sembra in qualche parte contorto in modo non naturale, come nella fig. 26, proprio sopra il fogliame. Molto spesso l'azione muscolare che dev'essere espressa con la linea, passa nel mezzo del ramo, ed il vero contorno di esso in quel punto si può vedere indistintamente, o non vedere affatto; e solo col chiaroscuro successivo si potrà indicare la sua forma reale, o la causa del non essere visibile.

140. Ancora un'osservazione circa le piante, e poi avrò finito. Sembra che i nostri acquarellisti in genere considerino una pianta veduta in distanza come una semplice macchia verde e piana, che si aggruppa bellamente con altre masse, dando al paesaggio una colorazione fresca, ma che per nessuna guisa differisce nel suo contesto dalle macchie di altra forma di cui questi acquarellisti stessi si servono per esprimere delle pietre, dell'acqua, o delle figure.

Ma se tu avrai per qualche tempo disegnato con diligenza delle piante, rimarrai colpito, e lo sarai sempre più a misura che progredisci in questo studio, dal carattere di *morbidezza* della loro superficie.

Una pianta veduta in distanza non apparisce come una pezza di colore semplice e piana, ma come una massa più o meno globulare di conformazione biocco-

luta, che in parte vanisce come in una nebulosa indeterminatezza. Ritengo che questa morbidezza così cara delle piante molto lontane sia il carattere loro più difficile da afferrare, perchè non si può ottenere col solo grattare od inumidire la superficie della carta; ma va sempre congiunta con espressioni così delicate di forma e di sviluppo, che solo si può imitare con un disegno accuratissimo. Di grande aiuto sarà il temperino passato leggermente *sopra* questo disegno accurato; ma soprattutto devi abituarti, fin dal principio, ad ottenere queste morbidezze più che si può con i tratti del disegno stesso, incrociandoli delicatamente e cancellando e confondendo più o meno i termini loro. Tu puoi inventare, a seconda del carattere della pianta varî modi di esecuzione atti ad esprimere la sua conformazione: ma sempre abbi presente al pensiero questo carattere di morbidezza, e sia anzi la tua mira; poichè nella maggior parte de' paesaggi la Natura vuole che si senta, anche a grande distanza, la tenerezza e foltezza trasparente del suo fogliame, in aperto contrasto colle masse solide e colle superfici pianeggianti delle roccie o delle costruzioni.

141. II. Dobbiamo, in secondo luogo, vedere come si può rappresentar l'acqua; elemento importante del paesaggio, di cui non ho ancor guari fatto parola.

Comunemente nei disegni l'acqua si esprime con delle linee convenzionali, la cui direzione orizzontale si suppone dia l'idea della sua superficie. Nei dipinti si adoperano allo stesso scopo delle lineette bianche o delle sbarre di luce.

Ma questi e simili espedienti sono vani ed assurdi.

Un tratto di acqua tranquilla contiene sempre in sè stessa una vera pittura, un'imagine squisita degli oggetti che sono fuori di essa. Se ti dai il tempo necessario per disegnare queste imagini, perturbandole qua e là, siccome tu vedi che la brezza o la corrente le perturba (1), tu otterrai l'effetto dell'acqua; ma se non hai pazienza di disegnare le imagini, nessun espediente potrà procurarti il voluto effetto. Per ben rappresentare uno stagno si richiede un disegno quasi altrettanto delicato quanto per rappresentare ciò che è sopra di esso; salvo che il menomo movimento dell'acqua fa sì che le linee orizzontali delle imagini vengano prolungate ed interrotte, mentre le verticali rimangono decise, e le oblique decise più o meno a misura della loro maggiore o minore inclinazione.

142. Alcuni studi fatti con impegno ti insegneranno presto tutto ciò; ricordati solo di osservare attentamente le linee di perturbamento sulla superficie, come succede quando un uccello la fende a nuoto, od un pesce viene a fior dell'acqua, o la corrente scherza attorno ad una pietra, od una canna o ad un altro ostacolo. Datti una pena grandissima per ottenere con esattezza le *curve* di queste linee; ogni pregio del tuo disegno de' simulacri può andar perduto solo col dare una curva falsa all'increspamento prodotto dal becco d'un'anitra selvatica. E se non sei soddisfatto del tuo

(1) " Delle cose specchiate in acqua corrente, il simulacro di quella cosa si dimostrerà tanto più lungo e di confusi termini, il quale s'imprimerà in acqua di più veloce corso „. Leon. d. Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 511.
N. d. T.

risultato, cerca sempre (come negli altri soggetti) di raggiungere una maggior unità e delicatezza; se i tuoi simulacri sono abbastanza morbidi e sfumati, essi produrranno certo un piacevole effetto (1). Se tu puoi adoperare molta diligenza, lavora le imagini più morbidi là dove sono prolungate dall'increspatura dell'acqua con tratti più che si può orizzontali; ma se tu hai fretta, indica il posto occupato dalle immagini riflesse, ed accennale con linee verticali. La vera rappresentazione di una imagine calma ed allungata dovrebbe risultare di linee orizzontali; ma spesso è impossibile disegnare abbastanza delicatamente le ombre discendenti nell'acqua con un tratto orizzontale; ed è sempre meglio, quando sei affrettato, e talvolta anche quando non sei, che ti valga del tratto verticale. Quando le crespe sono grandi, le imagini si fanno rotte, e si devono disegnare con franchezza di linee ondulate e discendenti.

---

(1) Non insisterò mai abbastanza sulla cura estrema ch'è richiesta per ottenere la morbida evanescenza delle estremità delle imagini, quando l'acqua è lievissimamente mossa; nè sulla decisione con cui tu devi capovolgere l'oggetto, quando l'acqua è in calma perfetta. La maggior parte dei disegni delle imagini riflesse è confusa e dura nello stesso tempo; mentre l'imagine della natura è chiara e delicata. Generalmente al margine dell'acqua non si distingue bene il punto dove la realtà cessa e l'immagine incomincia; onde tu devi confondere e compenetrare i termini dell'una e dell'altra con la massima morbidezza. Esercitati più che puoi a ritrarre i simulacri dei battelli in acqua tranquilla, tenendo dietro a tutte le immagini degli attrezzi, e dandoti, se mai, maggior pena attorno ad esse che non intorno al battello.

N. aggiuntiva d. A.

143. Il disegno esatto delle curve della riva è, non occorre dirlo, della massima importanza. La prospettiva di esse se non è più delicata, è certo più rigorosa di quella d'ogni altra linea in Natura. Un osservatore comune non s'accorgerà che tu abbia sbagliato la curva di un ramo, o di una nuvola, o la prospettiva di una fabbrica; ma ogni osservatore intelligente sentirà la differenza ch'è tra una curva ben disegnata di spiaggia, ed una falsa. Io credo che nessun artista finora, eccettochè Turner, sia stato esatto in modo *assoluto* nelle prospettive difficili di fiumi visti dall'alto; e per queste prospettive non vi è *nessuna* regola.

Per sviluppare la curva con precisione matematica si richiederebbe la conoscenza dell'esatta quantità dell'acqua del fiume, della forma del suo letto e della compattezza della rupe e della riva; ed anche con questi dati, il problema sarebbe tale che nessun matematico potrebbe risolvere se non per approssimazione. L'istinto dell'occhio può farlo, e null'altro.

144. Se, dopo un qualche studio dal vero ti trovi imbarazzato dalle grandi differenze che corrono tra l'aspetto dell'immagine riflessa e quello dell'oggetto che la produce, e desideri conoscere la legge della riflessione, essa è semplicemente questa: Supponi tutti gli oggetti che si trovano al disopra del piano dell'acqua, *realmente* capovolti nell'acqua, nella stessa forma e nella posizione relativa. Ora, ogni parte degli oggetti così capovolti nell'acqua tu possa vedere dal posto in cui ti trovi, tu vedrai nell'imagine, e con la stessa prospettiva degli oggetti solidi così capovolti.

Se tu non puoi ben comprendere questo osservando l'acqua, prendi uno specchio, adagialo orizzontalmente

sulla tavola, mettivi sopra delle carte e dei libri, e disegna questi e le loro imagini; girandovi attorno ed osservando come queste si modifichino e soprattutto come i colori e le ombre riflesse differiscano dai colori e dalle ombre proprie degli oggetti. Questa differenza nel chiaroscuro è per la pittura un carattere ancora più importante che non la sola differenza della forma.

145. Nel disegnare delle acque basse o torbe, vedrai delle ombre sul fondo o sulla superficie, che modificano continuamente le imagini; e nei limpidi torrenti montani, le più mirabili combinazioni di effetto risultano appunto dalle ombre e dalle imagini delle pietre che sono nell'acqua, combinate coll' aspetto delle pietre stesse vedute per trasparenza. Non lasciarti spaventare da questo complesso di effetti; ma, d'altra parte, non sperare di poterlo rendere lavorando frettolosamente. Osservalo bene, studiando ogni cosa che tu vedi, e distinguendo ogni parte costitutiva dell'effetto. Vi saranno, anzitutto, le pietre vedute per trasparenza, sempre distorte dalla rifrazione, cosicchè se la struttura generale della pietra fuori dell'acqua è a linee rette parallele, queste saranno certamente piegate nell'entrar nell'acqua; poi l'imagine della parte della pietra ch'è fuori dell'acqua s'incrocia e si confonde con la parte che è veduta per trasparenza, cosicchè appena puoi discernere qual'è l'una e qual'è l'altra; ed ovunque l'imagine è più scura, la vista penetrerà meglio attraverso l'acqua (1), e viceversa. Poi, l'ombra

(1) E perciò spesso accade che se l'acqua è bassa e tu guardi al fondo in direzione molto inclinata, l'imagine

reale della pietra attraversa ambedue quelle immagini, e dove l'ombra cade, l'acqua si fa più riflettente, mentre dove cade in maggior copia la luce, là vedrai piuttosto la superficie dell'acqua e la polvere o le festuche che vi galleggino sopra; ma il vedere, stando dallo stesso punto, piuttosto il fondo dell'acqua che

---

degli oggetti che si trovino sulla riva consisterà semplicemente di parti del fondo vedute chiaramente attraverso l'acqua, ed attraversate da sprazzi di luce, i quali non sono altro che il riflesso del cielo. Così avendo da disegnare l'imagine della forma oscura di un cespuglio, entro questa forma oscura tu non devi disegnare le foglie del cespuglio, bensì le pietre che si trovano nell'acqua; ed esteriormente a questa imagine oscura, l'azzurro ed il bianco del cielo, senza che vi si veda alcuna pietra.

N. aggiuntiva d. A.

— Su questo fenomeno così si esprime Leonardo: " Quando i simulacri degli obietti oscuri o luminosi s'imprimono sopra le parti oscure o illuminate de' corpi interposti infra il fondo delle acque e la superficie, allora le parti ombrose di essi corpi si faranno più scure, che saranno coperte dai simulacri ombrosi; ed il simile faranno le loro parti luminose; ma se sopra le parti ombrose e luminose s'imprimeranno i simulacri luminosi, allora le parti illuminate de' predetti corpi si faranno di maggior chiarezza, e le loro ombre perderanno la loro grande oscurità; e questi tali corpi si dimostreranno di minor rilievo, che i corpi percossi dai simulacri oscuri..... e la cagione si è che la parte percossa dal simulacro oscuro è più visibile che quella ch'è percossa dal simulacro illuminato, perchè la virtù visiva è superata ed offesa dalla parte illuminata dell'acqua, per l'aria che in essa si specchia, e così è aumentata tal virtù visiva dalla parte oscurata di essa acqua, ed in questo caso la pupilla dell'occhio non è d'uniforme virtù, perchè da un lato è offesa dal troppo lume e dall'altro aumentata dall'oscuro ". *Tratt. d. Pitt.*, § 494.

Aggiunta d. T.

l'imagine degli oggetti che sono fuori, dipende dalla posizione dell'occhio. Guardando giù nell'acqua, meglio vedrai gli oggetti che sono in essa per trasparenza; guardando lungo il pelo dell'acqua, con l'occhio basso, vedrai piuttosto il simulacro degli oggetti che sono fuori. Onde il colore di un dato tratto della superficie di un torrente, cambierà affatto, pur rimanendo tu allo stesso posto, solo a seconda che tu abbassi o sollevi la testa; e così i colori di cui è dipinta l'acqua, indicano la posizione dello spettatore e sono in necessaria relazione con la prospettiva delle rive. L'effetto più bello ch'io abbia veduto nei torrenti alpini si avvera allorchè l'acqua è bassa, e le pietre al fondo sono ricche di rosso-aranciato e di nero, e l'acqua si vede ad un angolo che divide esattamente i colori visibili tra quelli delle pietre e quello del cielo, ed il cielo è di un azzurro limpido e profondo. Il color porpora risultante, ottenuto dalla combinazione dell'azzurro e del rosso-aranciato, rotto dal gioco delle innumerevoli gradazioni delle pietre, è di una grazia indescrivibile.

146. Tutto ciò sembra già abbastanza complicato; ma se l'acqua stessa è di un colore accentuato, come il verde o l'azzurro dei laghi svizzeri, tutti questi fenomeni sono doppiamente complicati; poichè le imagini più scure diventano allora del colore dell'acqua (1).

---

(1) " Delle cose specchiate nell'acqua quella sarà più simile in colore alla cosa specchiata, la quale si specchia in acqua più chiara „. Leon. d. Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 509.

" Sempre le cose specchiate in acqua torbida partecipano del colore di quella cosa che intorbida tale acqua „. Id. id., § 510. *N. d. T.*

Il riflesso di una gondola nera a Venezia, per esempio, non è mai nero, ma di un puro verde scuro (1). Inoltre, il colore dell'acqua stessa è di tre sorta: l'uno, il colore dell'acqua alla superficie, è una specie di riflesso lattiginoso; l'altro è il colore delle onde dove sono attraversate dalla luce, e cioè alla loro cresta; il terzo, quello che apparisce come un'alterazione di colore sugli oggetti che si vedono attraverso l'acqua. Così la stessa onda che rende azzurro chiaro un oggetto allorchè lo si vede attraverso di essa, assumerà un riflesso rosso o violetto alla sua superficie, e diventerà di un puro smeraldo allorchè i raggi del sole attraverseranno la sua cresta.

Di tutto questo però, tu non devi troppo preoccuparti per ora; io te ne parlo sia per prepararti a quello che ti dirò in seguito sul colore, sia perchè tu possa avvicinarti ai laghi ed ai torrenti con venerazione, e studiarli con la stessa cura impiegata per le altre cose, senza credere di poterli rappresentare con pochi tratti orizzontali di bianco od alcuni sgorbi tremolanti (2).

---

(1) " Il natural colore della cosa sommersa si trasmuterà più nel colore verde dell'acqua, la quale ha maggior somma di acqua sopra di sè „. Leon. d. Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 496. *N. d. T.*

(2) Un esercizio molto utile consiste nello sciogliere in un bacino bianco pieno d'acqua, un po' di bleu di Prussia, in modo da rendere tutta la massa liquida sensibilmente azzurrina. Metti a galleggiare nel bacino qualche cosa, come gusci di noce, pezzetti di legno, petali, ecc. In seguito studia gli effetti delle imagini e delle parti immerse degli oggetti galleggianti, come appariscono attraverso il liquido azzurro; notando specialmente come le imagini ti si mostrino chiaramente allorchè ab-

Non che un grand'effetto si possa ottenere da macchie tremolanti, allorchè tu abbia un'esatta conoscenza di quello che vuoi significare con esse, come si può vedere in molti schizzi di Turner raccolti ora alla *National Gallery;* ma tu dovrai dipingere dell'acqua molti e molti giorni e per tutto il giorno prima che tu possa sperare di fare alcunchè di simile a quegli schizzi.

147. III. Infine, ti recherà forse maraviglia che, prima di venire a discorrere delle nubi, io non mi soffermi a dire alcunchè del *terreno.* Ma troppo vi sarebbe da dire intorno a questo argomento, per poter qui incominciare a discorrerne. Troverai le principali leggi della struttura del terreno esaminate a lungo nel quarto volume dei " Modern Painters „ (1); e se ti metti a copiare attentamente la tavola 21ª ivi contenuta, e che ho riprodotto con gran fatica dal Turner, troverai in essa un grande ammaestramento nell'espressione lineare delle superfici del terreno.

---

bassi la testa e guardi lungo la superficie dell'acqua, e come invece esse svaniscano per lasciar vedere chiaramente le parti sommerse, allorchè sollevi il capo.
N. d. A.

(1) Una delle prime e delle più importanti opere dell'A., la quale è tutta un inno al grande paesista inglese, Turner, ed in cui Ruskin penetrando e sviscerando le infinite bellezze della natura, con parola squisitamente poetica predicava, primo in Europa, e quando imperava dappertutto prepotente l'accademia, lo studio all'aria aperta, il verismo nel senso puro e nobile della parola; ed apriva così all'arte inglese quel nuovo e splendido orizzonte su cui non tardò ad apparire tutta una eletta schiera di artisti che onorarono l'arte non solo inglese ma europea. *N. d. T.*

Nel terreno irregolare procura di rendere i rientramenti ed i sistemi delle masse; ed in ciò ti servirà di grande aiuto l'osservazione del rimpicciolimento prospettico dell'erbaggio, come pure il contorno; e molto serviranno anche le ombre. Se su di un terreno ondulato disegni con molta cura le ombre delle foglie o dei tronchi delle piante, rimarrai sorpreso nel vedere quanto esse contribuiscano alla giusta espressione della forma e delle distanze del terreno sopra cui cadono.

148. Venendo ai cieli, nota questa particolarità che li distingue da ogni altro soggetto di paese; — che le nubi non essendo esposte all'intervento degli uomini, sono sempre disposte con perfetta bellezza. Tu non puoi esser sicuro che lo stesso accada di alcuna altra parte del paesaggio. La roccia, ch'è il principale elemento d'effetto nel paesaggio alpestre, è precisamente quella che l'appaltatore di strade fa saltare, o di cui, come cava, il proprietario trae profitto; ed il tratto di prato che la Natura aveva a bella posta lasciato ai lati delle sue cupe foreste, e che essa aveva ricamato colle sue erbette più fini, è sempre quello che il coltivatore lavora, o su cui fabbrica. Ma le nubi, per quanto noi possiamo coprirle di fumo e mescerle d'esalazioni pestifere, non possono essere oggetto di speculazione nè servire di fondamenta, e così sono sempre gloriosamente disposte; così gloriosamente che, a meno di avere una memoria straordinaria, non potrai giammai sperare di raggiungere l'effetto vero di un cielo che ti abbia colpito. Poichè tanto la sua grazia quanto il suo splendore derivano dall'azione concorde di tutte le nubi, ciascuna nella propria sfera; esse tutte si muovono e s'incendiano insieme in maravi-

gliosa armonia; non una nuvoletta esorbita dal posto assegnatole, o vien meno alla sua parte nel coro delle altre; e se tu non puoi ricordare (ciò che sarebbe impossibile per un cielo molto vario e complesso) la forma e la posizione precisa di tutte le nuvole ad un momento dato, tu non potrai punto disegnare quel cielo; poichè le nubi non saranno propriamente rese se tu disegni una parte di esse tre o quattro minuti prima di un'altra.

149. Potrai, adunque, aiutar la memoria con lo abbozzare con la massima speditezza la disposizione complessiva delle nubi: notando con quei segni simbolici o, per così dire, stenografici, che più cadano in acconcio, il carattere speciale di ciascuna; se trasparente, o a batuffoli, o lineare, od ondeggiante; completando e perfezionando in seguito le varie parti, per quanto tel conceda la memoria. Questo lavoro, però, tu puoi fare soltanto quando il cielo sia veramente interessante nel suo aspetto generale; altrimenti, non disegnare che una sol nuvola; talvolta un cumulo tondeggiante rimane per cinque o sei minuti abbastanza fermo da lasciarti segnare le sue masse principali; e spesso una o due striscie bianche o porporine che attraversano il sole al suo sorgere, rimangono per altrettanto tempo senza un notevole cambiamento.

E per abituarti a disegnarle prestamente esercitati di quando in quando a disegnare batuffoli di cotone, che meglio d'ogni altra cosa rappresentano il carattere soffice delle nubi. Dopo aver fatto alcuni studi di cielo dal vero, troverai, guardando qualche pittura antica o moderna, che gli artisti dozzinali cadono sempre in uno di questi due errori; o, nel dare una forma ton-

deggiante alle nuvole, le fanno solide e dure di contorno come se fossero sacchi di pietre; oppure, non le rappresentano arrotondate affatto, ma come vaghe striscie di nebbia od un biancheggiare uniforme nel cielo; e credono di aver ottenuto a sufficienza l'effetto col lasciare un po' del bianco della carta tra pennellate di azzurro, o col ricavare con la spugna qualche spazio irregolare. Ora, le nuvole non sono solide come sacchi di farina o di pietre; ma, d'altra parte non sono nemmeno spugnose o piatte. Esse sono forme ben definite e molto belle di vapore modellato: modellato è la vera parola; esse sono di una forma altrettanto *accumulata* quanto *scolpita*, poichè l'aria calda circostante s'addentra nella loro forma assorbendo in parte il vapore; donde i contorni angolosi e fantastici delle nuvole che differiscono tanto dalla conformazione gonfia, sferica o globulare, quanto da quella di un velame piatto o di nebbia informe.

Ed il peggio si è che mentre queste forme sono abbastanza difficili da disegnare sotto ogni rapporto, e specialmente data la loro irrequietezza, esse presentano inoltre nel disegno una difficoltà di chiaroscuro maggiore che non ogni altra cosa, poichè l'arte non ha mezzi assolutamente per rendere l'intensità di luce delle nuvole; cosicchè se noi mettiamo abbastanza ombra per esprimere la loro forma com'è nel vero, dobbiamo purtroppo renderle troppo scure nelle loro parti scure. Ciò malgrado, esse sono tanto belle che, se alla fine ti accorgi di riuscirvi, difficilmente, io credo, ti perderai di coraggio nello studiarle.

150. Tratteggiane spesso a penna i contorni; e ciò non tanto per avere un promemoria di esse, come

per apprendere quanta morbidezza v'è nei contorni delle nubi. Ti troverai sembre imbarazzato nel ricercare dov'è il vero contorno; ed una volta che tu lo abbia disegnato, esso apparirà sempre duro e falso, e sarà certamente o troppo rotondo o troppo angoloso, e per quanto tu lo modifichi, non farai che passare dall'un difetto all'altro; poichè la nube vera è soggetta ad un'inesprimibile indecisione tra la rotondità e l'angolosità in tutti i suoi ravvolgimenti e le sue merlature.

Naturalmente io parlo ora delle nubi a cumuli; gli straterelli leggeri ed i cirri non possono disegnarsi a contorni; essi possono soltanto, come le ciocche di capelli, esser disegnati con numerosi trattini della penna. Gli strati densi sull'orizzonte sono abbastanza facili, e vanno disegnati con decisione.

Dopo aver così studiata un po' la posizione e l'azione delle nuvole, cerca di renderne il chiaroscuro con la stessa diligenza adoperata per le altre cose, prendendo esclusivamente a modello circa il metodo da seguire le vignette che si trovano nell' " Italia „ e nei " poemi „ di Rogers (1), e le tavole del *Liber Studiorum,* a meno che tu possa procurarti un esemplare di un lavoro originale di Turner. Nessun altro artista ancora riuscì a rappresentare il cielo (2); le nubi dello stesso Tiziano e del Tintoretto, sono convenzionali.

---

(1) Roger's Poems with Italy, London, Moxon, 1856.
N. d. T.

(2) Credo che quest'asserzione sia alquanto esagerata; ad ogni modo, e senza voler fare dei confronti, lasciando pure da parte gli antichi, piacemi ricordare in proposito il nostro grande Fontanesi, il pittore dei paesaggi pieni di infinita e profonda poesia; l'artista che seppe ne' suoi

Le nubi del " Ben Arthur ", della " Sorgente dell'Averon " e del " Molo di Calais " (1) sono fra i migliori studi di tempo burrascoso del Turner; e di nuvole più leggere le vignette dei poemi di Rogers ti forniranno quanti esempi tu vorrai.

151. Ed ora, dacchè dal cielo abbiamo ricavato la nostra prima lezione, lasciamo che dal cielo sia tratta l'ultima. Io non ti consiglio di aver premura di sfruttare il contenuto di questa lettera. Se hai un vero talento per il disegno ti darai con vero diletto alla ricerca delle bellezze della natura, alle quali gli studi che io t'ho proposto ti saranno buona guida tra i campi e tra le montagne; e tieni per fermo che maggiore è la calma e la semplicità con cui supererai ogni gradino dell'arte, più rapido sarà il tuo progresso.

Io avrei preferito, invero, diffondermi maggiormente sugli argomenti che saranno oggetto della lettera seguente, ed in un libro separato, dedicato ad allievi più avanzati. Ma siccome vi sono alcuni principii sulla composizione che meglio possono indirizzarsi al giovane artista, o che possono salvaguardarlo dai troppo premurosi dettati di cattivi consiglieri, io dirò alcune parole sui principali argomenti in materia: fiducioso

---

quadri dare alle nubi tanta evidenza, tanta dolcezza, tanta *vita*, ed ai cieli tanta trasparenza e luminosità, da non essere inferiore, forse, al pittore inglese. E se lo studioso riesce a procurarsi qualche acquaforte del Fontanesi, io credo che gli sarà altrettanto utile quanto le incisioni suggerite dall'A. *N. d. T.*

(1) Sono queste alcune Tavole del *Liber Studiorum* di Turner. *N. d. T.*

che con questo io non ti svierò, caro lettore, dal tuo serio lavoro, nè che l'occupare io parte di questo libro di cose non strettamente inerenti al suo precipuo scopo, vorrà indurti a credermi meno

il tuo fedele

J. Ruskin.

LETTERA III.

Del Colore e della Composizione.

Caro Lettore,

152. Se tu mi sei stato ubbidiente non avrai eseguito tutto quanto ti venni finora consigliando, senza reprimere a malincuore le tue rimostranze e senza non lieve fastidio. Nè io sarei punto contento se, una volta indotto nel corso de'precedenti studi ad osservare attentamente come le cose siano belle co' proprii colori, non t'avesse preso la smania di dipingerle, e non avessi provato una grande impazienza nel doverti limitare solo al nero, all'azzurro od al grigio. Tu *devi* amare il colore, e persuaderti che nulla al mondo è veramente bello e perfetto senza di esso; e se tu lo ami veramente in sè e per sè, e non brami servirtene per solo desiderio di far cose più dilettevoli dipingendo che non disegnando puramente, allora v'è da sperare assai che tu riesca a dipinger bene. Tuttavia non crederti di poter produrre coi colori nulla più di un piacevole promemoria, od uno schizzo utile e suggestivo, tranne che tu intenda dedicarti esclusivamente all'arte. Poichè

si può riuscire, lavorando solo nelle ore di svago, a fare un disegno a chiaroscuro finito, bello, eccellente; ma a colorir bene bisogna dedicarsi la vita intiera. La difficoltà di far bene è non solo raddoppiata o triplicata, ma più che centuplicata dall'aggiunta del colore alla composizione. Chè gli ostacoli al ben oprare si moltiplicano le cento volte quando con lo stesso tratto tu debba curare e forma e colore. È già molto difficile essere esatto nella forma quando ad essa soltanto si deve attendere; ma quando devi badare nello stesso tempo ad una cosa assai più delicata ancora della forma, le difficoltà si accrescono straordinariamente e vengono moltiplicate all'infinito da questo fatto importante: che mentre la forma è assoluta, cosicchè tu puoi accorgerti nello stesso mentre che disegni se una linea è giusta o sbagliata, il colore invece è affatto *relativo.* Ogni tinta in ogni parte del tuo lavoro è alterata da ogni tocco che tu aggiunga in altra parte; cosicchè quella tinta la quale poco fa era calda, diventa fredda allorquando metti un colore più caldo in altra parte; e quella tinta la quale bene armonizzava col resto quando l'avevi messa giù, diventerà discorde allorchè le avrai posto accanto un altro colore (1). Onde ogni pennellata

(1) E ciò per i varî fenomeni del contrasto dei colori e della irradiazione, ai quali si riferiva già Leonardo in molti passi del suo Trattato, e fra gli altri a questo: " Delle cose di egual chiarezza, quella si dimostrerà di minor chiarezza, la quale sarà veduta in campo di maggior bianchezza; e quella parrà più bianca, che campeggerà in spazio più oscuro; e l'incarnata parrà pallida in campo rosso, e la pallida parrà rosseggiante essendo veduta in campo giallo; *e similmente i colori saranno*

dovrà mirare non all'effetto immediato, ma all'effetto che dovrà produrre in seguito, in previsione delle pennellate che le dovranno succedere. Da ciò puoi ben comprendere come soltanto un'assidua ed esclusiva applicazione, unita ad un talento speciale possano produrre un vero colorista.

153. Tuttavia, se pure non potrai pervenire a tal grado, potrai pur sempre procurar molto diletto a te ed agli altri sapendo fare all'uopo un' impressione a colori, anche per conservare la memoria di certi fenomeni di colorazione, come quel tale o tal altro rosso che la luna aveva in quella sera d'estate al suo sorgere e quel tale o tal altro grigio roseo delle nubi che la circondavano; quel paonazzo così intenso che avevano le montagne al tramonto; quel verde quasi inverosimile che avevano le onde ai fianchi del bastimento. Ma, nota, questo solo potrai fare se tu hai l' occhio giusto pel colore; e lo si può ben supporre, se tu senti ed ami il colore.

154. E sebbene tu debba sempre, naturalmente, ri-

---

giudicati quello che non sono mediante i campi che li circondano „ (§ 228). Per lo studio di questi fenomeni certamente interessanti consiglio al Lettore il libro del Vibert: *La scienza della Pittura* (trad. it. di G. Previati, Milano) e la bella operetta del prof. Guaita: *La scienza dei colori e la pittura* (Milano, Hoepli), avvertendo però che la troppa scienza nuoce spesso alla pratica; e se Ruskin non si soffermò punto sulla spiegazione di questi fenomeni, appena accennati nella frase del testo, forse fu a bello studio. Poichè la conoscenza troppo scientifica di essi potrebbe indurre l'artista a preoccuparsene soverchio, ad esagerarne la portata e l'applicazione, facendogli sostituire la maniera all'osservazione *ingenua* del vero. *N. d. T.*

produrre l' oggetto con quella maggior precisione di forma che possa concordarsi con l'esatta osservazione del suo colore, ricordati però che tutto il valore di uno schizzo a colori, dipende unicamente dalla verità del colore. Se il colore è falso, ogni cosa sarà falsa; allo stesso modo che cantando, poco importa che giuste siano le parole quando si facciano note false. Se tu canti, devi cantare gradevolmente; e se dipingi devi dipingere con esattezza. Rinunzia alla forma piuttosto che trascurare menomamente il colore, al modo stesso che, nel canto, sentendoti in pericolo di emettere una nota falsa, rinunci alla parola e vi sostituisci una sillaba senza senso, se t'accorgi che ciò basti per salvare la nota. Non importa che le tue case strapiombino, che le tue nubi non siano se non delle macchie e le tue piante non altro che dei tumori e il tuo sole e la tua luna simili ad una moneta sformata; purchè alberi, nubi, case e sole e luna siano giusti di colore.

Certamente gli studi che tu hai fatto finora ti avranno messo in grado di esprimere con sufficiente chiarezza la forma anche nei colpi più rapidi del pennello; ma la preoccupazione della forma non venga ad inceppparti menomamente allorquando ti metti a fare uno schizzo a colori. Se nell'oggetto che vuoi copiare la forma è ciò che più ti interessa, disegnalo a chiaroscuro; se t'interessa invece il colore, riproduci questo assicurandoti che il colore riprodotto sia proprio *quello* dell'oggetto ed il risultato finale non sia soltanto un mezzo termine, una mutua concessione spuria ed insidiosa tra colori falsi e forme niente affatto giuste. È meglio piuttosto che ti abitui a considerare il lavoro a colori come supplementare agli altri tuoi studi di disegno;

facendo prima, ed a parte, un disegno accurato di ciò che intendi rappresentare: ed in seguito, pure a parte, un promemoria a colori, sia pur trascurato nella forma, ma fedele nelle tinte e tale da rispondere interamente al tuo scopo.

Questo principio, tuttavia, serve allorchè si tratta di un motivo vasto ed in distanza; negli studi dei primi piani e di particolari, il colore non può scindersi da una buona determinazione della forma. Chè se non descrivi con accuratezza le macchie di muschio sulle pietre, tu non potrai dare a ciascuna macchia la esatta quantità di colore ed allora nessuno dei colori sembrerà giusto; ma in ogni caso, l'esattezza del colore deve sempre essere il tuo punto di mira principale.

155. Ora, se io dovessi intrattenermi sui particolari che si riferiscono al colorito, principio e fine dell'arte pittorica, io dovrei fare questa mia opera di tre volumi, invece che di tre sole lettere, adornandola di costosissime illustrazioni. Per ora, invece, il mio desiderio è solo di metterti a lavorare con diletto e profitto, lasciando a te, dietro la scorta di pochi ma sicuri principii, la cura di ricavare quel maggior profitto che potrai dalle opere d'arte che ogni anno in gran numero ti offrono le pubbliche esposizioni; e dallo ammaestramento, di cui ogni anno i nostri giovani artisti saranno generosi e sapienti elargitori.

156. E innanzi tutto, parliamo dei materiali. Adopera colori in tavolette dure e non colori umidi (1).

(1) L'insegnamento dell'A. si fonda essenzialmente sulla pittura ad acquerello, siccome il genere che, per varie ragioni, e non ultime quelle di semplicità, comodità e

Macina ogni mattina sulla tavolozza quella quantità di ciascun colore che ti potrà occorrere, e tieni pronto un piatto largo e profondo per quei colori che dovranno adoperarsi a grand'acqua: e lava piatto e tavolozza ogni sera, per poter sempre avere all'occorrenza il colore puro e pulito; abituati ad esser netto ed ordinato co' tuoi colori.

I due migliori coloristi moderni, Turner e Rossetti(1), non ci offrono, mi duole il dirlo, una conferma di questo precetto, con l'esempio loro. Turner e Rossetti erano, al riguardo, trascurati fino all'estremo; e l'effetto di questa loro trascuratezza fu, quanto al Turner, che i colori si alterarono in tutti i suoi quadri ed in molti de' suoi disegni a colore; e quanto a Rossetti che sebbene i suoi colori non abbiano cambiato, egli si tro-

---

pulizia, si adatta più allo scopo cui dovrebbe mirare un serio dilettante. Inoltre l'acquerello è un genere di pittura particolarmente caro agli artisti inglesi, che seppero portarlo ad un grado di perfezione forse insuperato. I colori umidi di cui parla l'A. sono quelli così detti *al miele*, e quelli in tubetti, tanto in uso oggidì per la loro comodità; ma che non vanno esenti da difetti, fra cui, molto spesso, una certa vischiosità che impedisce la perfetta soluzione del colore nell'acqua. *N. d. T.*

(1) Io do questa superiorità a Rossetti, perchè sebbene i capiscuola del Preraffaellismo astrattamente parlando siano tutti di forza press'a poco uguale nel colorito, Rossetti ed Holman Hunt si distinguono fra gli altri per il loro modo di rendere il colore sotto gli effetti di luce; e di questi due Rossetti compone con fantasia più ricca, e con un sentimento più profondo della bellezza; mentre il realismo rigido di Hunt lo porta continuamente alla durezza. Ma per render giustizia a Rossetti la sua trascuratezza si manifesta soltanto nei colori d'acquerello, non mai nei colori ad olio. *N. d. A.*

vava costretto talvolta ad abbandonare a metà il lavoro già fatto, per ricominciare da capo. William Hunt è di abitudini molto pulite in proposito, e così pure io credo, Mulready, e John Lewis, e i capi del Preraffaellismo, il solo Rossetti eccettuato. E non vi può esser dubbio sulla bontà del consiglio che ti ho dato, non fosse altro per ciò: che più sarai meticoloso nel maneggio de' tuoi colori, più diventerai ponderato e metodico nello adoperarli; ed ogni buona riuscita nel colorire dipende da questa ponderatezza.

157. Per attenuare i colori mescili con del bianco chinese ben triturato, invece di aggiungervi dell'acqua. Potrai così modellare le masse più comodamente e maneggiare i colori con maggior agio; questi non inumidiranno troppo la carta e così potrai proseguire tranquillamente nel lavoro e ricercare le forme delle nubi passeggere e quelle altre apparenze fuggitive e delicate, che altrimenti non potrebbero ottenersi, salvo che impiegando assai tempo.

158. Questa miscela del bianco coi colori, che li rende opachi, determina un colorito a corpo (1), opposto al colorito trasparente; e tu avrai spesso sentito dire che questo è un genere di pittura ibrido. Esso invece è altrettanto legittimo quanto la pittura ad olio, analogo essendone il procedimento, per quanto si riferisce al maneggio dei colori; salvo a non sporcare come fanno i colori ad olio, nè ad essere, come questi, insalubri ed averne gl'inconvenienti; in quanto che il colore ad olio non asciuga rapidamente, nè si può sopportare senza pericolo per la salute, nè può dare gli

(1) Altrimenti detto *a pieno impasto.* *N. d. T.*

stessi effetti d'aria e di luminosità senza una fatica dieci volte maggiore.

E se tu senti dire, come molto probabilmente penserai tu stesso, che il colore a corpo apparisce terroso ed opaco, rassicurati; poichè sebbene certi effetti brillanti e certe trasparenze d'ombra non si possano ottenere se non con tinte trasparenti, questi effetti brillanti e queste ombre *non* sono il fine più nobile dell'arte. Dopo aver studiato per molti anni i differenti risultati della pittura a fresco e di quella ad olio in Italia, e del colore a corpo e di quello trasparente (1) nell'Inghilterra, io sono ora pienamente convinto che in arte le più grandi cose debbano esser fatte a colori non lucidi. L'abitudine di servirsi di vernici o di tinte lucide per ottenere la trasparenza, fa sì che il pittore dimentica quella traslucidezza più nobile che si ottiene col rompere e frammettere con varia armonia i colori fra di loro; ed anche quando, come nel Correggio, uno

(1) Questo colore a corpo di cui parla l'A. sarebbe in fondo una specie di pittura a guazzo, ottenuta cogli stessi colori che si adoperano per l'acquerello, ma resi più pastosi ed opachi con la miscela del bianco chinese o del bianco d'argento; per modo che le tinte si possono fino ad un certo punto coprire o modificare per semplice sovrapposizione; mentre il colore trasparente sarebbe il vero e proprio acquerello, la pittura cioè ottenuta con colori semplicemente stemperati nell'acqua, perfettamente liquidi e tali da non potersi in nessun modo coprire l'uno con l'altro. Citerò in proposito una dichiarazione del Meissonnier (op. cit. pag. 195): “ Par moments, je n'aime plus la peinture à l'huile; rien n'est agréable comme l'aquarelle; la gouache se reprend comme on veut: les blancs ne changent pas, on est sûr de ce que l'on fait „. *N. d. T.*

squisito gioco di tinte è congiunto ad una squisita trasparenza, la ricerca della vigoria porta quasi sempre il pittore ad un volgare e falso chiaroscuro; lo porta ad amare gli sfondi oscuri invece che i luminosi (1); ed a preferire, in generale, il colorito alla grandiosità della composizione e la luce limitata al pieno sole; per modo che i pensieri più grandi dei più grandi maestri furono sempre resi, per quanto mi ricordi, col

---

(1) Tutta la decadenza dell'arte che fu causata, dopo il sorgere della scuola Olandese, dal bitume, dalla vernice gialla e dai bruni si sarebbe evitata solo che i pittori fossero stati costretti a lavorare con color matto. Un colore può sembrar buono, per taluni, s'esso è abbrunito o lucente; ma la falsità della tinta è subito scoperta quando si tratta di colori opachi (matti). Io sono perfino propenso a credere che ogniqualvolta un pittore comincia a voler ritoccare qualche parte del suo lavoro con la gomma, egli si mette su una falsa strada.

Bisogna però ben distinguere, a questo proposito, tra la trasparenza e la lucentezza. La trasparenza, sebbene sia, come dissi più sopra, una tentazione pericolosa, è tuttavia una bella qualità, se adoperata a tempo e luogo; ma la *lucentezza* è sempre un difetto in pittura. Anzi, uno de' miei migliori amici pittori (intendo riferire la qualifica di migliori ad entrambe queste qualità) cercava un giorno di convincermi che il lucido è sempre ed in ogni cosa una volgarità, e solo mi trattenne dal cedere a' suoi argomenti la tema di far torto a' begli occhi delle dame, ai torrenti montani ed alla rugiada del mattino. Si è troppo presto spinti a generalizzare in simili argomenti; ma non vi sarà però ombra di dubbio che il lucido nuocia altrettanto alla vaghezza del colore, quanto alla chiarezza della forma. E sebbene una giovane beltà sia orgogliosa di avere gli occhi lucenti (per quanto anche gli occhi velati siano forse più belli), essa non sarebbe punto contenta d'avere le guancie lucenti; e chi di noi vorrebbe lustrare una rosa? *N. d. A.*

colore opaco; e le più nobili pitture del Tintoretto o del Veronese sono quelle che più si avvicinano agli affreschi.

159. Oltre a ciò, sta di fatto che, sebbene il colore a corpo apparisca alquanto terroso e ruvido, esso è, in uno schizzo, infinitamente più somigliante al colore della Natura, che non il color trasparente: il vellutato e il vaporoso delle lontananze sono giustamente e subito raffigurati da una leggera tinta di azzurro opaco (nè io credo che si possa diversamente rendere altrettanto bene); e per il terreno, le roccie e le fabbriche una tinta terrosa e solida è certamente sempre più vera di quello che possa essere l'opera più finita ed accuratamente elaborata a tinte trasparenti.

160. Da una cosa tuttavia debbo seriamente prevenirti. Ogni sorta di colori è cattiva in pari grado, se tu credi di poterli modificare a tuo piacimento, o di poter sbagliare a tuo bell'agio. Non vi ha *nessun* mezzo di colorazione che permetta dei cambiamenti o dei pentimenti; se non ottieni subito la tinta giusta, non vi riuscirai più: e tanto varrebbe sperare di far riprendere con la mano la giusta direzione ad una palla di fucile diretta male, quanto riparare una tinta una volta che già sia stata sciupata. Il segreto di ogni buona colorazione sia all'olio, sia all'acqua, sia in qualsivoglia altro modo, sta essenzialmente in questo consiglio che mi diede Mulready: “ Sappi quello che devi fare „. Per ottenere la tinta giusta dovrai forse passare per una lunga serie di esperienze e di procedimenti; dovrai cominciare a metter giù un sol colore; modificarlo con frammenti di un secondo; frammetterne un terzo negli interstizi, ed un quarto negli interstizi del

terzo; e fondere il tutto con un quinto colore e rinforzarlo qua e là con un sesto; e se per raggiungere lo scopo tu dovessi passare attraverso ad uno, o dieci, o venti procedimenti, tu devi passarvi *senza esitazione*, conoscendo e prevedendo tutte le vie; e se la cosa non ti riesce bene, non v'è speranza di ripararvi, tranne che nel risciacquare o raschiar via il mal fatto e ricominciare da capo.

161. Il disegno con colore a corpo servirà ad apprenderti tutte queste cose meglio d'ogni altro metodo e soprattutto ti tratterrà dal cadere nella pessima abitudine di servirti della spugna per ottenere dell'effetto: il quale artifizio ha quasi rovinata la nostra moderna scuola dell'acquerello. Vi sono bensì certe circostanze in cui un abile artista gratterà un po' la carta per ottenere effetti di colorito terroso con maggior facilità che non altrimenti; ed altre volte raschiando abilmente la carta in mezzo a delle tinte trasparenti si otterrà quasi lo stesso effetto terroso di un colore a corpo, nel riprodurre la superficie di rupi o di fabbriche. Ma questi ed altrettali artifizi sono sempre traditori per un principiante, perchè lo tentano a ricercarli ed a fidarsi troppo di essi; e sarebbe sempre meglio che tu lavorassi semplicemente su carta bianca o grigia, liscia come la seta (1), senza disturbar mai la superficie della

(1) Ma non lucente od untuosa. Il cartoncino Bristol o l'imperiale cilindrato, o la carta grigia che resiste leggermente al passarvi su della mano, sono le carte migliori. Le carte ruvide, granulose e sabbiose sono buone soltanto per i macchiaiuoli ed i confusionari; nessun buon disegnatore non tirerebbe neppure una linea su di esse. Turner usava lavorare su di una carta sottile e

tinta o della carta; salvo a trar fuori, a lavoro finito, i lumi più forti con qualche raschiatura, se ti sei servito di colori trasparenti.

162. Ho detto più sopra che la pittura con colori a corpo ti apprenderà ad adoperare il colore meglio che la pittura con sole tinte trasparenti; ciò, tuttavia, non perchè il procedimento sia più facile, ma perchè è più completo, ed anche perchè implica talvolta l'impiego di tinte trasparenti, nel modo migliore. Non credere punto che solo perchè adoperi dei colori opachi, ti sia concesso di fare ogni sorta di pasticcio e rimanertene contento lo stesso. Tu devi invece valerti dell' indole de' tuoi materiali per poter imitare il più dappresso che puoi l'opera della Natura. Così, imagina di dover riprodurre una balza rocciosa e rossastra, circondata da leggeri vapori azzurrini. Tu dipingerai prima la tua balza esattamente; dopo vi passerai sopra una tinta di azzurro in tal misura (e qui sta gran parte dell'abilità necessaria) che quando sia distesa sul rossiccio della balza con quella densità richiesta per produrre l'effetto della nebbia, il colorito caldo della roccia mostrandosi attraverso il colore azzurrino della nebbia possa presentare la tinta esatta che ti occorre per l'effetto ricercato (la tinta azzurrina, all'uopo, dovrà essere preparata più fredda del necessario); allora distendi questa tinta modificandola all'occorrenza e modellando in pari tempo la forma dei vapori. Quando la tinta è asciutta, tu potrai ripassarvi su un altro po' di colore

---

resistente e non lucida; se avesse arrotolato i suoi schizzi bene stretti, essi sarebbero andati a cacciarsi fino al fondo delle sue tasche. *N. d. A.*

per ritoccare i contorni, dove la forma lo richieda, o per rialzare le luci, dove ci vuol rilievo, o per distendere sul complesso un altro tono: ma non potrai mai rimaneggiare nessuna parte. Se tu rimaneggi o tormenti il tuo lavoro, o per qualche malaugurato accidente mescoli insieme la tinta che è disotto con quella che è di sopra, tutto il lavoro è irreparabilmente perduto. Ricomincia lo studio da capo se ne hai voglia; o altrimenti getta quello fatto al fuoco; ma se speri di rimediarvi sarà tempo perso (1).

163. La precedente discussione sui relativi meriti del colore trasparente e di quello a pieno impasto ci ha portati un po' troppo oltre il punto donde eravamo partiti: cosicchè sarà bene ora tornare alla nostra tavolozza. Con una tavoletta di ciascuno dei colori indicati in nota (2) prova a fare degli esperimenti sulle

---

(1) Io insisto su questo non correggere la tinta specialmente perchè mi rivolgo ad un principiante o ad un dilettante; un grande artista può talvolta cavarsi da una difficoltà con lode od avere dei pentimenti senza confessarli. Tuttavia perfino nei quadri del Tiziano le correzioni traspariscono spesso come altrettante macchie.

N. d. A.

(2) Ritengo un'affettazione quella di voler restringersi a pochi colori. L'avere un sufficiente numero di tinte già preparate senza doverne cercare la combinazione produce un gran risparmio di tempo; e tu potrai subito procurarti le seguenti ventiquattro:

Cobalto	Smalto	Bleu Antwerp	Bleu di Prussia
Nero	Gomma gutta	Verde smeraldo	Verde minerale
Giallo limone	Giallo cadmio	Ocra gialla	Ocra romana
Terra di Siena naturale	Siena bruciata	Rosso chiaro	Rosso indiano
Giallo di Marte aranciato	Cinabro	Carmino	Carmino violetto
Bruno madder	Terra d'ombra bruciata	Bruno Van Dyck	Sepia

Il bleu Antwerp ed il bleu di Prussia non sono colori

loro combinazioni semplici, mescolando cioè ogni colore con uno degli altri. Se in ciò vuoi tenere un certo ordine metti in colonna ed a lato di un pezzo squadrato di cartoncino, le tinte pure di ciascun colore: le tinte combinate risulteranno nelle varie intersecazioni, in questo modo (ponendo una lettera invece di ciascun colore):

	b	*c*	*d*	*e*	*f*	ecc.
a	*ab*	*ac*	*ad*	*ae*	*af*	
b	—	*bc*	*bd*	*be*	*bf*	
c	—	—	*cd*	*ce*	*cf*	
d	—	—	—	*de*	*df*	
e	—	—	—	—	*ef*	
ecc.						

---

assolutamente inalterabili; ma tu non devi per ora troppo preoccuparti della inalterabilità del tuo lavoro; entrambi quei colori sono belli, mentre il bleu indaco è dal Field dichiarato ancor meno solido, ed è molto brutto. Il verde minerale è un color misto, che ho consigliato solo per risparmiarti la perdita di tempo nel mescere la gomma gutta col bleu di Prussia. *N. d. A.*

Inoltre nel seguito della nota l'A. raccomanda lo studio della “ Cromatografia „ del Field. Io mi permetto di sostituirvi “ La scienza della Pittura „ del Vibert, cui ho già accennato nella nota a pag. 150, richiamando l'osservazione fatta ivi in proposito, e raccomandando inoltre al lettore di non preoccuparsi troppo della alterabilità dei colori di cui il Vibert fa tanto caso, spesso non senza un movente d'interesse un po' troppo personale. Quantò al numero dei colori da adoperarsi non credo possa prescriversi nessun limite. Provi lo studioso ad adottare i ventiquattro colori suggeriti dall'A.; se nella pratica si servirà poco o tralascierà di servirsi di alcuno di essi, lo abolisca in seguito, o lo sostituisca con quell'altro che avrà sperimentato migliore.

Aggiunta d. T.

Questa operazione ti darà un'idea generale dei caratteri delle miscele di due soli colori, ed è meglio nella pratica limitarsi più che è possibile a queste sole ed ottenere le tinte più complicate, o col mettere il terzo colore *sopra* la tinta precedentemente ottenuta, o col mettere il terzo colóre negl' interstizi di detta tinta. Solo una pratica lunga ed attenta ti insegnerà gli effetti che un colore produce sull'altro, quando essi siano posti in tal modo sopra o accanto l'uno all'altro.

164. Dopo esserti alquanto esercitato sulle principali combinazioni dei colori mettiti ad una finestra in cui non batta il sole e che riguardi una campagna semplice: abbozza sommariamente i contorni di questo paesaggio; poi in un cartoncino bianco fa un foro della grandezza all'incirca di un buon pisello, e supposto che sia *R* la stanza, *ad* la finestra, e che tu sia collocato in *a* (fig. 29) tieni il cartoncino un po' fuori della finestra verticalmente e nella direzione *bd,* parallelo al fianco della finestra, o alquanto voltato in modo da prendere più luce, come in *ad*, ma non mai come in *cd*, perchè allora il cartoncino sarebbe in ombra (dalla tua parte).
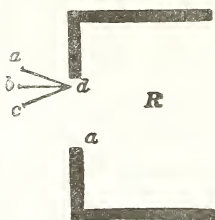
Fig. 29.

Così tu potrai osservare il paesaggio pezzo per pezzo, attraverso il foro circolare. Poi accanto a questo cerca di uguagliare meglio che puoi i colori di ciascun pezzo importante, mescolando le tinte con del bianco. Una volta ottenuta la tinta giusta, mettine un tratto in capo al foglio di carta, scrivendovi sotto: “ colore dell'albero oscuro „, “ colore della montagna „, “ colore del campo„ secondo il caso.

Allora lava la tinta d'accanto al foro circolare ed il cartoncino sarà pronto per la stessa operazione riguardo ad altre parti del paesaggio (1).

Quando per tal modo avrai ottenuto i colori delle masse principali così indicate, mettine un po' di ciascuno nel tuo disegno, al suo giusto posto, ed in seguito procedi a completare lo schizzo armonizzando le tinte ad occhio.

165. Ne' tuoi primi esperimenti due cose ti colpiranno assai: primo, la brillantezza inimitabile del chiarore del cielo e delle cose illuminate dal sole; secondo, l'osservare come tra le tinte che tu puoi imitare, quelle che avresti creduto fossero le più oscure, verranno sempre ad essere in realtà le più chiare. Noi giudichiamo, ordinariamente, dell'oscurità degli oggetti assai più per l'esperienza, che per la vista; così un cedro od un abete di Scozia a circa 200 metri di distanza sarà creduto di un verde più oscuro che un olmo od una quercia che ci sian vicini, perchè sappiamo che il fogliame di quelli è più scuro che il fogliame di queste ultime piante; ma se noi verifichiamo attraverso il cartone,

---

(1) Un sistema più metodico, sebbene inutilmente prolisso per l'uso comune, consiste nel fare un buco quadrato della grandezza di circa un mezzo pollice per lato nel cartoncino, ed una serie di piccoli fori circolari in una striscia di cartoncino larga un pollice. Passa la striscia sopra l'apertura quadrata, ed imita ciascun colore del paesaggio accanto a ciascuno dei fori circolari, e così non avrai più da levar via nessuna tinta. Ma il precedente metodo più semplice comunemente ti basterà, perchè dopo un po' di pratica appena ti occorrerà di *osservare* la tinta attraverso il foro, per subito saperla trasportare sul tuo disegno. *N. d. A.*

vediamo invero piuttosto la quercia ch'è vicino di un verde scuro, mentre il cedro lontano forse apparirà di un leggero grigio porporino (1). Cosicchè un nuovo argomento di sorpresa ti porterà la scoperta della gran

(1) E questo per i fenomeni della prospettiva aerea, per la quale i colori degli oggetti sono modificati a seconda dello spessore e dell'intorbidamento dell'aria che è tra l'occhio e l'oggetto, e della luce che riceve quest'aria. Questi varî fenomeni erano perfettamente conosciuti da Leonardo, che nel suo Trattato ne dà molteplici illustrazioni, fra cui gioverà riportare le principali: "Delle cose più oscure che l'aria, quella si dimostrerà di minore oscurità la quale sarà più remota; e delle cose più chiare che l'aria, quella si dimostrerà di minor bianchezza che sarà più remota dall'occhio „ (§ 189). E ciò perchè l'aria essendo colorata per la immistione che è in essa di vapori e dei pulviscoli atmosferici, posta davanti ad un corpo scuro produrrà l'effetto di una tinta chiara sovrapposta e perciò lo schiarirà; posta davanti ad un corpo più chiaro, produrrà l'effetto di una tinta più scura e perciò lo oscurirà.

" I colori delle cose si perdono integralmente in maggiore o minor distanza, secondo che l'occhio e la cosa veduta saranno in maggiore o minore altezza „ (§ 190). E ciò perchè più si va in alto, meno l'aria è densa di vapori.

" Tante sono le varietà delle distanze nelle quali si perdono i colori degli obietti quante sono le varie età del giorno, e quante sono le varietà delle grossezze o sottilità dell'aria, per le quali penetrano all'occhio le specie de' colori de' predetti obietti „ (§ 191).

" D'un medesimo colore posto in varie distanze ed uguali altezze, tale sarà la proporzione del suo rischiaramento, quale sarà quella delle distanze che ciascuno di essi colori ha dall'occhio che li vede „ (§ 195).

" Infra i colori della medesima natura, quello manco si varia che meno si rimuove dall'occhio „ (§ 216).

" Tanto meno dimostrerà la cosa visibile del suo natural colore, quanto il mezzo interposto fra essa e l'occhio sarà di maggior grossezza „ (§ 224). *N. d. T.*

diffusione che vi ha in natura del porporino e del grigio.

166. Ora, avendo così determinate le tue tinte principali, puoi metterti a completare il tuo lavoro; e nel far ciò osserva le seguenti norme:

1) Molte parti del tuo paesaggio appariranno attraverso al foro del cartoncino più chiare che non il cartoncino stesso, come il cielo, l'erba soleggiata, ecc. Lascia in bianco queste parti, per il momento; e prosegui in quelle altre di cui puoi trovare ed uguagliare i colori.

2) Nel riguardare il tuo soggetto col cartoncino, avrai potuto osservare che molte variazioni di tinta si riscontrano in piccoli spazi. Nel completare il tuo lavoro, procura di educar l'occhio a ben discernere queste differenze di tonalità senza l'aiuto del cartone; e, simile ad un mosaicista, dopo esserti preparato accuratamente ciascuna tinta sulla tavolozza, distendila ben distinta dalle altre, come se fosse una toppa di panno colorato, tagliata per essere applicata al margine ed in corrispondenza della toppa vicina, per modo che il *difetto* del tuo lavoro consista piuttosto nel rassomigliare ad una coperta da letto rappezzata dopo essere stata tagliata colle cesoie, che non nell'avere l'aspetto di un guazzabuglio nebuloso di colori.

Per esempio nel disegnare un tronco di betulla, è facile che tu trovi delle luci fortemente bianche; poi, intorno ad esse, dalla parte della luce, un grigio rosa pallido; poi un grigio più scuro (probabilmente verdognolo) dal lato dell' ombra, variato dai colori riflessi, e, sopra tutto, delle ricche striscie nere di corteccia e delle macchie brune di muffa. Distendi

prima il grigio rosa lasciando del bianco per le luci forti *e per le macchie di muffa*, senza toccare la parte in ombra. Poi metti giù il grigio della parte in ombra, facendolo ben combaciare col grigio roseo della parte in luce, e lasciando anche in questo grigio più scuro la carta bianca là dove dovrà mettersi il nero della corteccia ed il bruno delle muffe; in seguito prepara i colori delle muffe, separatamente per ciascuna macchia e metti ciascuno nel sito lasciato apposta in bianco. Non un grano di bianco, eccetto quello lasciato espressamente per le luci forti, deve potersi vedere a lavoro finito, anche attraverso ad una lente, tanta è l'accuratezza con cui devi far combaciare l'uno con l'altro gli estremi delle varie tinte. Infine, distendi i colori dello sfondo a ciascun lato del tronco, facendolo diligentemente combaciare con i termini del medesimo.

167. Come potresti tu fare di questo soggetto un bel lavoro se prima non avessi imparato a disegnare; e come potresti senza ciò delineare adesso un bel profilo per il tronco, e tanto meno determinare una massa di colore nella forma dovuta?

Dipingendo nel modo che ti ho detto e prima che tu possa modificarlo secondo i consigli che ti darò or ora, il tuo lavoro sembrerà per qualche tempo assai strambo; ma non importa; sopratutto importa che tu ti eserciti a posare le tinte ben separate, nel modo sopra indicato, poichè da ciò dipende una buona colorazione finale. È bensì vero che spesso è necessario, e talvolta anche piacevole, stendere arditamente un colore nella forma dovuta sopra un altro; così nel dipingere le foglie sopra un cielo azzurro è sempre im-

possibile, nei grandi quadri, o quando si è incalzati dal tempo, mettere la tinta azzurra negli interstizi del fogliame; ed i grandi Veneziani usavano sempre di fare prima il fondo azzurro e poi, dopo averlo lasciato asciugare, applicarvi su il bruno dorato nella forma delle foglie, per modo che la tinta azzurra trasparendo di sotto alla tinta dorata delle foglie ne risultasse il verde oliva che essi volevano. Ma nel lavoro più prezioso e perfetto ciascuna foglia è come intarsiata, e l'azzurro del cielo viene lavorato intorno ad essa; ad ogni modo qualunque sia dei due il metodo da te adottato è ugualmente necessario di essere risoluto e deciso nel distendere il colore. Sia che il tuo sfondo venga preparato prima decisamente per poi sovrapporvi l'altro colore nella dovuta forma e in guisa da non esser più cambiato in avvenire; sia che i due colori vengano applicati individualmente, ciascuno al proprio posto, ed avvicinati l'uno all'altro fino a che i loro termini combacino perfettamente, essi devono pur sempre venir messi giù in modo da non doverli più cambiare in seguito. Ambedue i procedimenti, come vedi, richiedono una decisione assoluta. Se tu incominci ad impiastricciare, o cambiare o provare assaggiando ora questo ora quel modo col tuo colore, la è finita; non riuscirai mai ad una buona conclusione. Guarda quei cattivi copisti che vogliono imitare i Veneziani, come vanno continuamente impiastrando sulla tela i lor colori e ritoccandoli e rifinendoli e ammorbidendoli; mentre ogni nuovo tocco ed ogni nuova modificazione non fanno che precipitarli sempre più nel caos. Vi è un cane tra due bambini in un quadro del Veronese al Louvre, che dà molto da fare ai copisti. Esso è su di un fondo scuro che

il Veronese dipinse prima e poi, quando diventò asciutto o quasi, vi applicò su i fiocchi di pelo bianco del cane con qualche mezza dozzina di colpi ondulati del pennello, gettati giù risolutamente. Se una sola linea del pelo fosse andata male tutto sarebbe riuscito male, e nessun ritocco avrebbe potuto portarvi rimedio. I poveri copisti cominciano ad impiastricciare un po' dello sfondo; poi un po' del pelo del cane; indi ritoccano lo sfondo e poi il pelo; e vi lavorano attorno per delle ore sempre confidando che riuscirà bene domani quando sarà finito. *Potrebbero* ben lavorarvi per dei secoli che non riuscirà mai finito.

168. 3) Ogni volta che tu devi distendere una massa di colore, per quanto grande o per quanto piccola essa sia, tieni per fermo che dev'essere digradata. Non v'ha colore in natura, nelle condizioni ordinarie, che non sia digradato.

Se tu non vedi questo fatto, ciò dipende dalla tua inesperienza, e potrai rimediarvi con l'esercizio. Ma in generale puoi subito osservarlo; e così, ad esempio, sul tronco di betulla il grigio roseo *deve* esser digradato per la rotondità del fusto, fino all'incontro della parte in ombra; e similmente la parte in ombra è digradata dalla luce riflessa. Conseguentemente, o con l'aggiungere dell'acqua o del bianco al colore, o con disuguale pressione nel tocco (tu puoi seguire o l'uno o l'altro metodo, conformemente alla materia che vuoi riprodurre) tu devi fare ogni tinta più pallida da una parte che dall'altra e collegare i due estremi in una gradazione uguale. Questa forse ti sembrerà una regola di maniera od una ricetta; ma essa non è invece che l'affermazione di un fatto naturale. È vero che non è

fisicamente impossibile trovare un tratto di colore non digradato; ma ciò è tanto improbabile, che sarà meglio tu prenda l'abitudine di domandarti invariabilmente, allorchè starai per copiare una tinta, — non: “ È dessa digradata? „ ma: “ In qual modo è digradata? „ E novantanove volte su cento potrai trovare la risposta decisiva dopo un'attenta osservazione, sebbene la sfumatura sia così delicata da non potersi percepire a prima vista. E non importa che ben piccolo sia il tratto di colore; quando anche non fosse maggiore della più minuta capocchia di spillo, se una parte di esso non è più oscura del resto, sarà sempre un cattivo tratto; giacchè il colore dev'essere digradato non solo perchè così richiede la realtà delle cose; ma perchè il pregio ed il fascino del colore stesso dipendono più da questa che da ogni altra sua qualità; chè la digradazione nel colore corrisponde, come elemento di bellezza, alla curva nella linea: entrambe queste qualità sono sentite belle per solo istinto della mente umana, ed anche perchè, considerate come simboli, esse esprimono la legge della graduale trasformazione e del progresso dello spirito umano medesimo. Qual differenza di bellezza vi sia tra un colore digradato ed uno uguale, si può facilmente vedere ove si distenda su di un pezzo di carta una tinta piatta ed uguale di color rosa, ed accanto vi si metta un petalo di rosa. La bellezza trionfante della rosa sugli altri fiori deriva unicamente dalla delicatezza e quantità delle sfumature del suo colore; mentre gli altri fiori o sono meno ricchi nelle sfumature, non avendo dei petali così variamente ripiegati; o sono meno delicati, per essere macchiati e venati, invece che essere d'una tinta soffusa.

169. 4) Ma osserva, che in genere non basta che il colore sia stato digradato solo col renderlo più chiaro o più scuro in un sito che nell'altro.

Comunemente il colore cambia col diminuire d'intensità, e non solo è più oscuro, ma altresì più puro in un punto che non negli altri. Dal che però non consegue che il punto più oscuro debba essere il più puro, nè ancor meno che tale debba essere il più chiaro. Molto spesso le due gradazioni s'incrociano più o meno l'una con l'altra, l'una passando per una direzione dalla chiarezza all'oscurità, l'altra per altra direzione dalla purezza alla torbidezza; ma nelle tinte si riscontrerà quasi sempre un po' di entrambe, sebbene combinate insieme, e tu non devi ritenerti soddisfatto della tua tinta fino a tanto che non abbia ottenuto ambedue le gradazioni; e cioè ogni tratto azzurro che tu debba distendere, deve essere *affatto* azzurro solo in un dato punto, e non grande; e deve essere digradato da quell'azzurro puro in uno meno puro — grigiastro, o verdognolo, o porporino — per tutto il rimanente spazio che la tinta occupa. Il che puoi fare in tre modi: primo, col mescolare al colore, mentre è ancora umido, il colore che deve abbassarlo, addizionandovelo gradatamente a poco a poco; secondo, col passare sopra il colore, quando sia completamente asciutto, un leggero tratto sfumato di altro colore che lo modifichi, lasciando solo scoperto un punto del primo colore; terzo, col posare le tinte che servono ad abbassare o modificare il tono della tinta principale, a piccoli tratti, come nell'esercizio del tinteggiare lo scacchiere. Su ciascuno di questi metodi io m'intratterrò alquanto particolarmente, ma non in

relazione all'argomento della digradazione della tinta, dalla quale però non posso distaccarmi senza insistere ancora una volta sulla precipua necessità di non trascurarla mai in nessuna tinta.

Io ho una profonda avversione per ogni pratica della mano; e tuttavia, in questo caso mi sento quasi tentato ad animarti a prendere l'abitudine di non posar mai sulla carta un colore senza dargli una gradazione.

Nelle più vaste pitture ad olio di Turner, dai due metri circa di larghezza per un metro e mezzo quasi d'altezza, non troverai una pennellata di colore della grossezza di un chicco di grano che non sia digradata; e ti persuaderai nella pratica che la brillantezza del colore e la luminosità ed anche l'aspetto di trasparenza dell'ombra dipendono essenzialmente da questo solo carattere; mentre la durezza, la freddezza e la terrosità derivano assai più dalla *monotonia* della tinta che non dalla natura del colore. Dammi del fango raccolto nella strada, dell'ocria tratta da una cava di pietra, un po' di gesso e del carbone in polvere, ed io ti farò una pittura luminosa, se mi dài il tempo di digradare il mio fango e di modificare la mia polvere di carbone: ma per quanto tu adopri il rosso del rubino, l'azzurro della genziana, della neve per il bianco, dell'ambra per l'oro, tu non potrai mai produrre una pittura luminosa, se non rompi la purezza delle masse di questi colori, nè le varii nella loro tonalità.

170. 5) Ed ora eccoti i tre procedimenti per ottenere la gradazione delle tinte ed altre importanti qualità:

A. Mescolando un colore con l'altro, mentre è ancora umido.

Ti sorprenderà forse ch'io ti dica ora di mescere insieme le tinte nel distenderle, dopo averti detto di posarle sulla carta a pezze separate; ma le masse di colore debbono trattarsi individualmente, quando i colori contrastano nettamente l'uno con l'altro entro un dato limite; le tinte debbono esser mescolate, quando esse palpitano l'una attraverso l'altra, o si assorbiscono l'una nell'altra. Mi spiego. Ad esempio, io ti dissi di dipingere separatamente il lato in ombra e quello in luce del tronco della betulla, sebbene in realtà le due tinte si trasformino gradatamente l'una nell'altra a mano a mano che il tronco gira dalla luce verso l'ombra; e le due tinte dopo essere state messe separatamente, debbono poi venire armonizzate con qualche tocco consecutivo: ma ciò avviene in uno spazio molto ristretto e il percorso delle due tinte è chiaramente segnato sul tronco, cosicchè riesce cosa più facile e più sicura lo stenderle prima separatamente. All'opposto, soventi accade che tutta la bellezza di due colori dipenda da una bella continuazione dell'uno attraverso l'altro e dal suo trasformarsi nel mezzo di esso; come accade spesso dell'azzurro e del verde nell'acqua, dell'azzurro e del grigio, o del porpora e dello scarlatto, nel cielo; in centinaia di casi simili i risultati più belli e più prossimi al vero possono ottenersi col confondere e mescolare un colore nell'altro mentre è umido; giudicando opportunamente fin dove il secondo colore dovrà estendersi, o mescolandolo col pennello in una densità alquanto maggiore di un colore a corpo, umido; osserva soltanto di non mescolar mai per tal modo due *miscele;* la tinta che tu devi in questa maniera combinare con l'altra deve

sempre essere una tinta semplice, non una composta (1).

171. B. Stendendo un colore sopra un altro.

Se tu metti già un tratto solido di vermiglio, e quando sarà diventato perfettamente asciutto vi passi sopra leggermente un po' di carmino molto liquido, otterrai un rosso assai più brillante che non col mescolare il carmino col vermiglio. Lo stesso, se prima distendi un colore scuro e poi vi passi sopra leggermente un po' di azzurro o di bianco a corpo, otterrai un grigio molto più bello che non col mescolare il primo colore con l'azzurro o col bianco. In pittura artifizi di tal fatta vengono adoperati di continuo; ma io non vorrei che ad essi ti abbandonassi ciecamente, chè ti porterebbero a far troppo assegnamento sulla qualità del colore. Io vorrei che tu dessi a questo procedimento un'importanza un poco maggiore a quella data ai colori opachi, adoperati semplicemente; soltanto ricordati sempre di questo: che *meno* colore tu adoperi nella tua pittura, più bella essa riuscirà (2).

---

(1) E nel far le miscele non bisogna fondere troppo insieme i componenti, perchè allora ne deriverebbe una tinta sporca che annerisce presto; ma è bene combinarli appena, e leggermente, per modo che nella pennellata s'intravedano quasi l'uno tra mezzo all'altro; e ne risulterà una tinta fresca, brillante, che si conserva così a lungo. *N. d. T.*

(2) Se i colori fossero venti volte più cari, noi avremmo assai maggior numero di buoni pittori. Se io fossi Cancelliere dello Scacchiere, vorrei imporre una tassa di venti scellini per ogni tavoletta di ciascun colore, eccettuato il nero. il bleu di Prussia, il bruno Van Dyck ed il bianco di China, che io lascierei esenti per gli allievi.

Non dico questo per ischerzo; credo che tale tassa

Cosicchè se tu avessi già applicato un color rosso, e dovessi coprirlo di un color porpora, non prepararti la miscela della porpora sulla tua tavolozza per distenderla molto spessa affin di sopraffare il rosso; ma prendi un po' di azzurro e distendilo sottilmente e leggermente sul rosso, per modo che il rosso trasparendo di sotto, venga a produrre il porpora richiesto. E se ti occorra di coprire di verde una tinta azzurra, non mettervi su una quantità di verde, ma passavi sopra una *leggera* pennellata di giallo; e così per gli altri casi, sempre cercando di far servire, fin quando ti è possibile, il colore sottostante, per ottenere col mezzo delle combinazioni la tinta che ti abbisogna.

Se, però, il colore sottostante è di natura affatto opposta a quella del colore che gli dovresti sovrapporre (1), come avverrebbe, ad esempio, se dovessi

---

farebbe progredire l'arte vera assai più che un gran numero di scuole di disegno. *N. d. A.*

(1) E cioè se il colore che si deve sovrapporre è il *complementare* del colore sottostante. Diconsi complementari i colori che nello spettro solare sono separati da due altri, ed il cui miscuglio produce una tinta grigia.
Così i colori dello spettro essendo disposti in questo ordine:

Rosso - Aranciato - Giallo - Verde - Azzurro - Oltremare

il complementare del rosso è il verde, e viceversa; quello dell'aranciato è l'azzurro, e viceversa; quello del giallo è l'oltremare e viceversa. Il complementare di una gradazione intermedia di un colore si trova nella stessa guisa, cercando cioè la tinta intermedia relativa del colore complementare.

Su questo proposito si spiega molto chiaramente il Vibert nell'opera già citata, ed alla quale rimando il lettore che volesse avere spiegazioni più particolareggiate sulle leggi del colorito. *N. d. T.*

ricoprire di verde lo scarlatto, allora, tu puoi portar via prima delicatamente col temperino, o risciacquandole con l'acqua, le parti del colore da essere sostituite; oppure passarvi su uno strato solido di bianco, per ricoprirlo, una volta asciutto, del colore occorrente. Questo procedimento è migliore, generalmente, che non lo stendere la nuova tinta così spessa da sopraffare il colore sottostante; la qual cosa poi sarebbe impossibile, se quella fosse di un color trasparente. Così, dovendo tu dipingere delle foglie secche e dei rami sopra un cielo azzurro, ed il loro intreccio fosse tale da non potersi lasciare in bianco (nello stendere la tinta azzurra) le parti da essi occupate, è meglio prima dipingerli con bianco solido, e poi colorire questo bianco con terra di Siena ed ocria, che non mescolare la siena col bianco; per quanto, naturalmente, il procedimento sia più lungo e più noioso. Nondimeno, se i tratti richiesti dalla forma sono molto delicati, questo sistema diventa impossibile. Allora tu dovrai preparare la tinta subito spessa, ed adoperarla così; e ciò è soventi necessario per le erbe delicate e consimili tenui parti in luce nei primi piani.

172. C. Rompendo un colore in piccoli punti sopra o negli interstizi di un altro.

È questo il più importante di tutti i procedimenti della buona pittura moderna ad olio (1); ma tu non devi sperar di acquistare in esso una grande abilità,

(1) Io dico *moderna*, perchè il metodo calmo del Tiziano nel distendere il colore, che è quello veramente perfetto, non è ora compreso da nessun artista. La co-

poichè richiede tanta perizia e delicatezza di mano, da potervi solo pervenire con un incessante esercizio.

Ma potranno esserti utili le seguenti nozioni:

---

lorazione migliore si ottiene da noi col punteggiare; ma non è perfettamente giusta. *N. d. A.*

Ed eccoci pervenuti all'applicazione di quel sistema del *divisionismo* che gli sciocchi, in mancanza di buone ragioni da opporre, credono di soverchiare col dileggio impotente. Sulla teoria scientifica del sistema rimando il lettore che ne voglia aver contezza al libro già ricordato del prof. Guaita (pag. 64 e seg.), che tratta pure dell'applicazione artistica di esso. Mi sia lecito intanto riportarmi qui ad un bell'articolo del chiaro pittore Vittorio Grubicy, pubblicato nella rivista " La Triennale " (Torino, 1896, p. 110), col titolo: *Tecnica ed Estetica divisionista.* Lo scrittore ricordando che " a Milano Daniele Ranzoni sino dal 1870, ed anche prima, dipingeva delle teste col più rigoroso (per quanto *intuitivo*) precetto *pointilliste*, ottenendo intensissimi risultati di luce, di mobilità e di vita " aggiunge in nota: " I colori del dipinto in realtà sono immobili; ma essi si muovono sotto il nostro sguardo che ne percorre la superficie; presi nella loro purezza e semplicemente avvicinati l'uno all'altro sulla tela (anzichè mescolati) essi si succedono sulla retina, si fondono, si urtano, oscillanti dai toni freddi ai caldi, o scossi dalle rapide vibrazioni dei contrapposti complementari, producendo in noi una sensazione di movimento che suggestiona la vita.

" Quanto al modo di praticare materialmente sulla tela questo avvicinamento di colori puri, esso può variare all'infinito non solo da pittore a pittore, ma da opera ad opera dello stesso artista: punteggiature, chiazze, striature, lineette, sprizzature dirette dal tubo, colpi di spattola, delle dita, del pennello, raschiature, la profonda spigatura della tela (T. Cremona), colle setole staccate e dure dei pennelli (Pallizzi) tutto può tornare a proposito secondo l'indole dell'opera e l'ispirazione del momento.

" I pseudo-critici i quali parlano di *luministi, divisionisti,*

173. *a)* Negli effetti a distanza di un ricco motivo: bosco, od acqua increspata o nubi frastagliate, molto si può ottenere con dei tratti o dei colpetti sminuzzati

---

puntinisti, *lineisti*, ecc., credendo parlare di cose diverse benchè affini, non sanno quel che si dicono; poichè il principio è uno solo: TENERE I COLORI DIVISI ED AVVICINATI ANZICHÈ MESCOLARLI SULLA TAVOLOZZA; e quindi quando si è detto *divisionismo* si è detto tutto. OTTENERE LA LUMINOSITÀ È LO SCOPO a cui mira il procedimento divisionista e quanto ai puntini, striature, ecc., ecc., non sono che i MEZZI meccanici, accidentali, variabili che si adoperano per ottenere lo scopo.

" Ciò che importa sopratutto, e ciò che costituirà il trionfo del principio, è che il mezzo adoperato — qualunque esso sia — resti *subordinato* alla visione della scena, cioè non venga all'occhio pel primo, non violenti l'attenzione del riguardante a scapito del contenuto estetico del dipinto. E questo risultato non si otterrà *mai* finchè l'applicazione dei colori divisi sarà fatta con procedimento metodico, calcolato, a freddo, anzichè — dopo lungo ed intelligente allenamento — maneggiata colla disinvoltura semi-incosciente con cui oggi si impastano i colori sulla tavolozza „.

Però il Grubicy è nell'errore allorchè data il riconoscimento scientifico del principio dal 1882 allorchè il fisico O. N. Rood pubblicò la sua *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications aux arts et à l'industrie* (Paris, Alcan). Il principio venne esplicato in modo ben determinato dal Mile fin dal 1839 (V. J. MULLER's, *Archiv für Anat. und Physiol.*, 1839, pag. 64) e prescindendo dal fatto che una divinazione di esso si riscontra persino in taluni artisti antichi, come nel Tiziano e nel Velasquez, assai prima che il Ranzoni, Filippo Carcano ed il Fontanesi, citati dal Grubicy come " casi sporadici „ ne facessero intuitivamente applicazione, nell'Inghilterra se ne valsero con criterio esatto e *cosciente* alcuni fra i primi preraffaelliti, e fin dal 1857 J. Ruskin ne dettava le norme con quella chiarezza che il lettore riscontra ora nel testo. *N. d. T.*

di colore piuttosto secco, mettendovi in seguito abilmente altri colori tra gl'interstizî. Più adopererai questo sistema, quando il soggetto evidentemente lo richieda, più il tuo occhio gioirà delle più nobili proprietà del colore. Questo procedimento è, in vero, l'applicazione più perfetta del principio della divisione dei colori; adoperando atomi di colore per giustaposizione invece che il colore a larghi tratti. Ed affinchè il colore si mostri brillante, è meglio, nel riempire quei minuti interstizî, metterne un punto alquanto deciso e lasciarvi accanto o intorno un po' di bianco, che non coprire tutto l'interstizio di una tinta debole di esso colore. Il giallo e l'aranciato, se deboli, a mala pena appariscono nei tratti minuti; mentre si mostreranno brillanti, se a tratti sicuri, per quanto piccoli, con del bianco intorno.

174 *b*). Se un colore dev'essere oscurato da sovrapposte parti di un altro colore, è meglio, in molti casi, distribuire quest'ultimo in piccoli tratti piuttosto vigorosi, simili a pagliuzza bene sminuzzata, sul colore sottostante, che non distender quello a piena tinta; e ciò per più ragioni: la prima che il gioco reciproco di due colori è piacevole all'occhio; la seconda, che a dare espressione alla forma contribuisce assai una sapiente distribuzione dei tratti oscuri messi al disopra. Questi nelle montagne in lontananza possono servire a rappresentar pini, o balze, o villaggi, o pietre od ogni altra cosa che si richieda; nelle nubi possono indicare la direzione della pioggia, il movimento e la conformazione delle masse nuvolose; e nell'acqua le onde più brevi. I begli effetti di tempo nero si ottengono in un buon acquerello con questi due espedienti: con l'in-

trecciare cioè i colori, oppure col modificar il colore di fondo disegnandovi su leggermente con un colore più scuro. La spugna e la grand'acqua per gli effetti di tempo scuro sono mezzi barbari, e degni appena d'un principiante, sebbene possano soventi essere utili per passaggi delicati di luce.

175 *c*). Avendo tempo esercitati a comporre delle tinte miste con tratti intrecciati dei colori puri onde sono formate, ed adopera questo procedimento in quelle parti dei tuoi schizzi dove vuoi ottenere degli effetti ricchi e brillanti (1). Studia sotto questo aspetto i lavori di William Hunt continuamente, e prendi di frequente degli appunti delle screziature de' fiori; non dipingendo il fiore interamente, ma prima distendendo la tinta generale di un petalo, e ricercandovi poi sopra le varie macchie con accurata precisione; una serie di singoli petali di giglio, di geranio, di tulipano, ecc., ordinati nella posizione precisa che occupano nel fiore di cui sono parte riuscirà assai interessante sotto molti aspetti, oltre a quello dell'arte. Cerca di rendere accuratamente la bella e regolare gradazione onde sono distribuite le macchie nelle calceolarie, nelle digitali e simili fiori, e procura di ricavarne le strane, indefinite macchie stesse con minuti trattini intrecciati di color puro; altrimenti non raggiungerai mai lo splendore e la ricchezza loro.

Ed in questo lavoro riscontrerai con sorpresa anzi-

(1) Je disais ce matin à X: “ Prends garde, le relief, la saillie en peinture ne doivent pas se faire avec des empâtements, mais par la juxtaposition des tons l'un près de l'autre „ (Meissonier, *op. cit.*, pag. 199).
N. d. T.

tutto una nuova conferma dell'universalità del principio della digradazione, sul quale tanto ho insistito; poi come la Natura sia così economica ne' *suoi* colori, come io ti raccomandai d'esserlo ne' tuoi. Tu crederesti, dal modo con cui essa dipinge che i colori le costino qualcosa di enorme; essa non ti darà che un solo tratto netto là dove il petalo si volta verso la luce; ma giù nel calice e sotto il petalo tutto è attenuato, anche nel fiore più brillante. Ciò che ti sembrava azzurro vivo non è, se tu guardi vicino, che grigio polvere, o verde o porpora o tutti i colori del mondo in pari tempo, solo con un semplice filo o striatura di azzurro puro nel centro. E così per tutti gli altri suoi colori. Talvolta mi sembra perfino di un'avarizia intollerabile; nella genziana, ad esempio, essa misura con tanta parsimonia l'oltremare giù nel calice, che diventa perfino troppo brutto.

176. Ed ora parliamo della tonalità generale. Io dissi poco fa che per gli allievi la mia tassa sui colori non dovrebbe colpire il bianco ed il nero; ma se tu vuoi divenire un colorista allora tu stesso devi imporre la tassa su questi due quando incominci ad adoperare veramente i colori; vale a dire, tu devi usarne poco e trarne grande profitto. Non v'ha prova migliore della giustezza di tonalità del tuo colore che l'aver nel dipinto reso prezioso il bianco e cospicuo il nero.

177. Dico, anzitutto, prezioso il bianco. E con ciò non voglio dire soltanto che il bianco sia splendente o brillante; è facile grattar fuori dei gabbiani da nuvoloni neri, e punteggiare goffamente del fogliame con una rugiada di gesso; ma se il bianco è adoperato

bene, esso diventa ineffabilmente delizioso — tenero e leggero — simile ad un intarsio di madreperla, o a delle rose bianche immerse nel latte. L' occhio deve cercarlo onde riposarsi, per quanto possa essere brillante; e sentirlo come uno spazio di pallore strano, celestiale, in mezzo al rutilar de' colori.

Questo effetto si può ottenere soltanto con una tonalità generale di mezza tinta, non lasciando assolutamente del bianco salvo dove sia proprio necessario e coll'abbassare il bianco stesso ad una tinta grigia, eccetto che in punti di particolar splendore.

178. In secondo luogo tu devi rendere cospicuo il nero. Per quanto piccolo possa essere un punto nero, esso deve colpir l'occhio, se non vuoi che il tuo lavoro sia troppo pesante nelle parti in ombra. Tutte le ombre ordinariamente dovrebbero essere di qualche colore, non mai nere o presso che nere (1); esse debbono evidentemente e sempre essere di natura luminosa, e dovrebbe sembrar strano che il nero comparisca in esse, non presentandosi che in un oggetto nero od in piccoli punti che indicano la maggiore intensità d'ombra, proprio nel centro delle masse d'ombra. Ombre di grigio nero tuttavia possono venir bellamente adoperate col bianco o col giallo oro; ma sebbene il nero così attenuato diventi spazioso, esso tuttavia dovrebbe sempre essere cospicuo: l'osservatore dovrebbe avvertire questa neutralità grigia con una certa maraviglia, e godere con tanto maggiore intensità dell'oro e del

---

(1) “ Le ombre delle piante non sono mai nere, perchè dove l'aria (luce) penetra non possono essere tenebre „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 886. *N. d. T.*

bianco che essa fa rilevare. Di tutti i grandi coloristi Velasquez è il più grande maestro delle tonalità nere. Il suo nero è più brillante che non lo scarlatto di tanti altri pittori.

179. Non soltanto il bianco ed il nero, tuttavia, devi rendere preziosi; tu devi dare un pregio raro ad ogni colore che adoperi; ma il bianco ed il nero debbono separarsi aristocraticamente dagli altri colori; questi debbono tutti fondersi l'uno nell'altro essendo evidentemente tutti compagni di uno stesso mondo giocondo, mentre il bianco, il nero ed il grigio neutro debbono starsene monasticamente isolati in mezzo a loro. Tu puoi fondere il rosso nel porpora, la porpora nell'azzurro, e l'azzurro nel verde; ma non devi combinare nessuno di questi colori col nero.

Tuttavia devi procurare, come già ti dissi, di render prezioso ogni tuo colore; e ciò si ottiene specialmente col non adoperarne un grano più di quanto strettamente occorra, e dando a ciascuna tinta il suo maggior valore per mezzo del contrasto (1). Ogni bel colorito

---

(1) La pratica, meglio che la teoria, insegnerà al pittore il modo di servirsi delle leggi del contrasto dei colori. Ma poichè la conoscenza di queste leggi è molto utile, credo di rendere un buon servigio al lettore riportandole qui succintamente e secondo la limpida esposizione che di esse leggi fa il Vibert nell'opera più volte menzionata. Ricordi il lettore la disposizione dei colori dello spettro:

Cremisi — Rosso — Aranciato — Giallo — Verde
Azzurro — Oltremare — *Violetto.*

Ora:

1° Il bianco posto di fianco al nero fa comparire questo più nero, mentre che il bianco stesso appare più bianco;

come ogni bel disegno, è delicato; e così delicato che se, in fine, tu *vedi* il colore che stai applicando, è segno

---

2° Quando due colori che si seguono nell'ordine dello spettro, sono collocati l'uno vicino all'altro acquistano sempre più, a mano a mano che si avvicinano, l'aspetto del colore che rispettivamente li precede o li segue. Ad esempio, il rosso che tocca l'aranciato si approssima al color cremisi che lo precede: l'aranciato che tocca il rosso si approssima al color giallo che lo segue;

3° Quando due colori separati da un altro, nell'ordine dello spettro, sono accostati, si dànno ancora gli stessi risultati. Es.: il rosso di fianco al giallo diventa più cremisi; il giallo vicino al rosso, più verde, ecc.;

4° Quando due colori sono separati da due altri, nell'ordine dello spettro (cioè sono complementari), allora essi non cambiano quando sono accostati, ma si esaltano a vicenda. Es.: Il rosso vicino al verde diventa rosso più vivo; ed il verde, verde più vivo;

5° Quando due colori separati da più di due altri, nell'ordine dello spettro, sono accostati, si approssimano ciascuno al complementare dell'altro. Es.: Il rosso di fianco all'azzurro si approssima all'aranciato, complementare dell'azzurro, e diventa più aranciato; l'azzurro di fianco al rosso si approssima al verde, complementare del rosso, e diventa più verde.

" Dopo queste spiegazioni, aggiunge il Vibert, è facile comprendere come si può modificare l'aspetto di un colore senza cambiarlo.

" Quando avrete esaurite tutte le risorse della tavolozza per rendere un colore intenso, potrete ancora aumentare il suo splendore contornandolo abilmente di oggetti del suo colore complementare; se al contrario trovate che un colore è troppo pronunziato, potete attenuarlo contornandolo di oggetti dello stesso colore, più intenso. *Esempio:* Una stoffa di colore aranciato, contornata di toni azzurri sembrerà ancora più aranciata; un rosso contornato di toni verdi sembrerà più rosso, ecc. Un ritratto la cui carnagione sia un po' troppo rossa, ma sulla quale non si voglia metter mano, riprenderà un aspetto normale con un fondo rosso; se è troppo pallido diventerà più roseo con un fondo verde, ecc. „ (Vibert, *op. cit.*, trad. ital., pag. 59 e seg.). *N. d. T.*

che ne stai applicando troppo. Tu devi accorgerti che nella tonalità generale è avvenuto un cambiamento anche se i tocchi di colore che lo produssero, individualmente fossero molto deboli; e se v'è un atomo di colore in tutto il dipinto che non sia necessario, quell'atomo lo offende.

180. E nota ancora che quasi tutti i colori ben composti sono colori *assai singolari.* Nel quadro di un buon pittore osserverai una tinta dieci minuti prima di saperla qualificare. Tu credevi che fosse un bruno, ed ora ti par rossa; poco fa ti sembrava che avesse del giallo, e dopo miglior esame ti pare di trovarvi dell'azzurro. E se cerchi di copiarla, troverai sempre che la tua tinta è o troppo calda o troppo fredda — nessun colore della scatola ti sembrerà aver qualche affinità con quella; e tuttavia essa sarà altrettanto pura come se fosse stesa d'un sol tratto con un sol colore.

181. Quanto alla scelta ed all'armonia dei colori in genere, se tu non sai sceglierli ed armonizzarli per istinto, non vi riuscirai mai per altra via. Se tu vuoi degli esempî di colorazione stridente ed orribile non hai che da aprire un trattato sulle leggi dell'armonia de' colori; e se vuoi colorire bellamente, colorisci come meglio ti pare *a mente calma,* non per colpir l'occhio nè con l'idea che sia facile o difficile colorire in quel dato modo; ma facendo in guisa che il colore ti debba riuscir piacevole tanto se sei lieto quanto se ti trovi pensieroso. Studia molto il cielo di mattina e di sera e molto i fiori semplici: rose canine, giacinti di bosco, viole, rosolacci, cardoni, eriche e simili — quali Natura li distribuisce ne' campi e ne' boschi. Se qualche

scienziato ti dice che due colori sono “ discordi „ prendine nota e mettili insieme più spesso che puoi.

Io sento sempre dire che l’azzurro ed il verde non armonizzano tra di loro; e sono invece i due colori che la Natura sembra non voglia mai separare, e pare che l’uno non si senta nella pienezza della sua beltà senza l’altro! — il collo di un pavone, o un lembo di cielo azzurro attraverso le foglie verdi, o le onde azzurre percorse da striscie verdi sono proprio le cose più belle, quasi come le nuvolette dell’aurora, nel nostro mondo dei colori (1). Se hai l’occhio giusto per i colori, non tarderai ad accorgerti come la Natura costantemente metta insieme il porporino ed il verde, il porpora e lo scarlatto, il verde e l’azzurro, il giallo ed il grigio neutro, e così via: e come essa si serva di questi colori armoniosi per le tonalità generali, lavorandovi in seguito dentro con innumerevoli altri colori subordinati; e tu gradatamente perverrai ad imitare ciò che essa fa e scoprire ogni giorno nuovi e più belli accordi di colori nell’opera sua. Se provi godimento nell’osservare i colori, tu li riprodurrai, fino ad un certo punto, esatti; o per lo meno, se non ne provi godimento, certamente li riprodurrai male. Se il colore non ti apporta un piacere intenso, lascialo; altrimenti non faresti che recar tormento all’occhio ed

---

(1) “ Resta una seconda regola, la quale non attende a fare i colori in sè di più suprema bellezza che essi naturalmente sieno, ma che la compagnia loro dia grazia l’uno all’altro, come fa il verde al rosso, e il rosso al verde, *come fa il verde con l’azzurro* „. Leon. da Vinci, *Tratt. d. Pitt.*, § 186. *N. d. T.*

ai sensi di quelli che sentono il colore, e ciò non sarebbe cortese nè corretto.

182. T'accorgerai pure che il tuo modo di colorire dipende assai dalle condizioni di salute e dal giusto equilibrio dello spirito: se tu sei stanco od ammalato non vedrai i colori bene; se sei di cattivo umore non saprai sceglierli bene; cosicchè la qualità del colorito se non è un segno infallibile del carattere degli individui, è sempre un grande indice delle condizioni intellettuali delle nazioni: quando esse si trovano nella parabola discendente, il modo di colorire dei loro artisti diventa sempre scuro e fosco (1). Devi pure guardarti bene dal prestare orecchio ai discorsi che sul colore fanno taluni i quali non hanno il senso del medesimo; molti sono quelli che ne parlano con ardore e scioltezza, mentre forse in tutta la loro vita non ricevettero mai una sensazione sincera del colore.

183. Guardati pure dal pregiudizio che il colore serva a meglio spiegare la *forma;* il colore (2) svisa sempre la forma; e dev'essere così.

---

(1) Il peggior carattere generale che il colorito possa assumere è una tendenza prevalente ad un verde giallastro sporco, simile a quello di un mucchio di vegetali in marcitura; questo colore è il segno *esatto* della decadenza o della paralisi della pittura de' messali.
N. d. A.

(2) Intendo dire il colore proprio dell'oggetto. Le gradazioni del colore nelle varie ombre, dipendenti dalle varie luci, spiegano la forma, e perciò nessuno meglio di un colorista può disegnare perfettamente le *forme* (V. *Modern Painters*, vol. IV, cap. III, in fine); ma l'idea che la forma si possa spiegare col mettervi su il colore, come si fa talora nei modelli architettonici, è assurda. Il

184. Gli scrittori moderni sul colorito affermano volentieri che i " colori caldi „ (i rossi ed i gialli) " avvicinano „, vale a dire esprimono prossimità; ed i " colori freddi „ (l'azzurro ed il grigio) " allontanano „, ossia esprimono lontananza. E questa regola è cosí lontana dal vero, che non v'ha distanza maggiore al mondo quanto quella espressa dall'oro e dall'aranciato del cielo crepuscolare. I colori, in sè e per sè non possono ASSOLUTAMENTE esprimere distanza. La loro qualità (come la intensità, la delicatezza, ecc.) serve ad esprimere la distanza; ma non la loro tinta. Una scatola di cartone azzurra collocata sullo stesso palchetto insieme con una gialla, non apparirà più lontana da questa neppure d'un pollice; mentre una nube rossa od aranciata nelle regioni superiori del cielo si mostrerà sempre al di là di una nube azzurra vicina a noi, come realmente avviene. È vero che in certi oggetti l' azzurro è *segno* di distanza; ma ciò avviene non perchè l'azzurro sia un colore che allontani, bensì perchè i vapori dell'aria sono azzurrognoli, e perciò ogni color

---

colore adorna la forma, ma non l'interpreta. Una mela è più bella se è variegata, ma non apparirà per questo d'un'ette più rotonda; ed una guancia è più bella se porporina, ma tu vedresti il pomello della guancia meglio se non fosse colorita. Il colore può, invero, far risaltare una forma sopra un'altra, come quando si fa lo sfondo ad un bassorilievo; ma esso diminuisce sempre l'illusione del rilievo; e sia che tu adoperi dell'azzurro o del porpora o del rosso o del giallo o del verde per il tuo sfondo, il bassorilievo sarà rilevato altrettanto bene od altrettanto male coll'uno o coll'altro colore, ove essi siano di uguale intensità. Lo sfondo azzurro non indietreggierà la centesima parte di un pollice più d'uno rosso. *N. d. A.*

caldo che non ha forza di luce sufficiente per attraversare i vapori, è sopraffatto da quel loro azzurro; l'azzurro non è per nulla un " colore che allontani „ più che non sia, ad esempio, il bruno; invero se attraverso un'acqua bruna si vedono delle pietre, più esse sono profonde, più sembrano brune: nè che il giallo; infatti quando attraverso la nebbia di Londra si vedono degli oggetti, più essi sono lontano, più sembrano gialli. Nè l' azzurro nè il giallo, o il rosso possono avere, come tali, la più piccola facoltà di esprimere o prossimità o lontananza; essi esprimono l'una o l'altra soltanto sotto le particolari circostanze che li rendono in quel momento ed in quel dato sito, *segni* di prossimità o di lontananza.

Così, l'aranciato vivo in un'arancia, è segno di vicinanza, perchè se tu collochi l'arancia molto distante il suo colore non apparirà più così vivo; ma l'aranciato vivo nel cielo è segno di distanza perchè tu non potrai vedere una nube aranciata vicina a te. Così il porporino in una viola od in un giacinto è segno di prossimità, perchè più tu guardi quei fiori da vicino, più li vedrai porporini. Ma il porporino in una montagna è segno di distanza, perchè una montagna a te vicina non è color porpora, ma verde o grigia. Si può dire, è vero, in tesi generale, che un color tenero o pallido esprime più o meno distanza, ed un color forte o carico, prossimità; ma anche questa proposizione non è sempre esatta. Una montagna nuda ed arsiccia sarà comunemente d'un porpora chiaro e delicato vista da vicino; e d'un porpora intenso e scuro, vista da lontano; il color rosa del sole sulla neve, è debole sulla neve che ti sta ai piedi; scuro e carico sulla neve

distante; ed il verde di un lago svizzero è pallido nelle onde chiare della riva, ma scuro come smeraldo nella striscia del sole a sei miglia dalla riva. Ed in ogni caso, quando il primo piano è sotto una luce forte, con molt'acqua od una superficie bianca vicino, sorgenti di riflessi, tutti i suoi colori possono essere delicatissimi, chiari e deboli, mentre il piano in distanza se è nell'ombra, può dar rilievo a tutto il primo piano con intensità di tinte porpora, di verde azzurro, o di azzurro oltremare.

Cosicchè in definitiva è inutile affatto ed assurdo sperare qualche aiuto dalle leggi della " prospettiva aerea ". Osserva bene gli effetti naturali, e ritraggili nel modo migliore e più fedele che puoi, e non alterare *mai* un colore perchè non sembra al suo giusto posto. Metti giù il colore forte, se esso è forte, per quanto sia lontano, e debole, se è debole, per quanto ti sia vicino. Come mai vorresti supporre che la Natura voglia sempre farti sapere esattamente di quanto un oggetto è più lontano che un altro? Essa certamente intende di rallegrarti co' suoi colori, ma non desidera punto che tu misuri sempre i suoi spazî. Saresti messo a ben dura prova, se tuttavolta vuoi dipingere il sole al tramonto, tu dovessi esprimere i suoi 95.000.000 di miglia di distanza in " prospettiva aerea ".

185. Vi ha una legge, tuttavia, sulla distanza, la quale mi pare possa dirsi costante; e cioè che la torbidezza e la pesantezza dei colori indicano più o meno prossimità. Ogni colore a distanza è un color *puro:* potrà essere non brillante, ma è limpido e delicato, non opaco o sporco: poichè l'aria e la luce interpo-

nendosi tra noi e qualche colore terroso ed imperfetto lo purificano od armonizzano: onde un cattivo colorista è incapace specialmente a rendere gli effetti di distanza. Non credere tuttavia che io intenda consigliarti l'impiego di brutti colori ne'tuoi primi piani allo scopo di portarli avanti; ma intendo dire solamente che qui una deficienza nel colorito non toglierà le cose dal loro posto; mentre una deficienza di colorito nelle cose a distanza toglierà loro d'un tratto la lontananza; il tuo primo piano colorito pesantemente sarà sempre un primo piano, anche se colorito male; ma i tuoi lontani mal dipinti non solo saranno dei lontani pesanti, ma non produrranno per nulla l'effetto della distanza.

186. Una cosa debbo ancora consigliarti; ed è di non colorire mai con petulanza od affrettatamente. È bensì vero che, se tu attendi deliberatamente al colorito, non potrai mai ottenere tanta precisione di forma quanta in un disegno a chiaroscuro; tuttavia se tu non precipiti il tuo lavoro, nè lo fai neghittosamente, potrai sempre ottenere una giustezza di forma abbastanza soddisfacente. Un quarto d'ora di più che ti conceda per attendere con maggior calma al tuo studio, potrà far sì che la tua pittura riesca chiara ed intelligibile invece che sporca e confusa. Se tu stabilisci bene prima i termini di ciascuna tinta, e nello stenderla sulla carta la guidi senza nervosità, e meglio che puoi nella forma voluta; e poi, quando è asciutta, consideri attentamente quali tratti occorrano per completarla, prima di tracciarne uno, tu rimarrai sorpreso nel vedere come il tuo lavoro presto si dimostri eccellente, in confronto d'uno schizzo affrettato o male studiato.

In nessun lavoro, per quanto io sappia, — e meno di tutti nel disegno — si può guadagnar veramente tempo con la precipitazione. Lo si guadagna invece con la prudenza, ed in più modi; chè mediante una intelligente ed accurata messa dei colori delle ombre, non solo si aggiunge verità alla forma, ma altresì forza alla luce. Spesso una semplice tinta di un sol colore, giustamente digradata e determinata, esprime tutto un soggetto complicato senza che occorra aggiungervi un
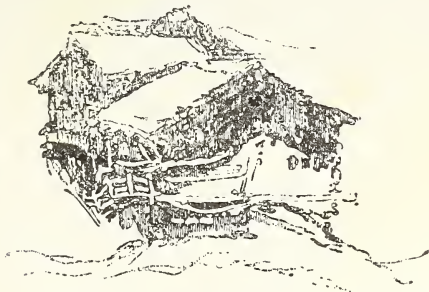
Fig. 30.

sol ritocco. Le due capanne svizzere, ad esempio, coi loro ballatoi e le loro finestre lucenti ed il carattere generale delle gronde coperte di ciottoli, è reso dalla fig. 30 con una sola tinta grigia e poche macchie e linee sparse di essa tinta; cose tutte che tu dovresti saper fare senza bagnare il pennello più di tre volte, e senza aggiungere un sol tocco, una volta che la tinta sia asciutta.

187. Ed ora, non potendo aggiungere altro senza il soccorso di illustrazioni colorate ti debbo lasciar continuare da solo l'argomento, con quell'aiuto che

puoi ricevere dagli acquerelli che vengano alla tua portata; oppure da qualcuno dei piccoli trattati che sull'arte loro alcuni nostri acquarellisti hanno pubblicato recentemente (1). Ma non fidarti troppo di essi; tu vi potrai trovare qualche utile cenno riguardo alla miscela dei colori, e qua e là la spiegazione di qualche buon artifizio o procedimento; ma quasi tutti quei libri sono scritti solo per i dilettanti pigri, affine di far loro acquistare un'abilità di cattiva lega, e sono pieni di precetti e principii che possono per la massima parte essere interpretati precisamente nel senso contrario, per poter servire allora a qualche cosa. La maggior parte di essi lodano l'arditezza, mentre la sola virtù che possa soccorrere un principiante è la prudenza; — consigliano la prestezza, mentre prima condizione di successo è la ponderatezza; — e perorano per il fare sommario, mentre il fondamento vero di un lavoro potente sta tutto nella scienza dei particolari.

188. E finalmente mi tratterrò alquanto su quella nobile difficoltà della grand'arte, che è la Composizione. Poichè, sebbene non ti sia proprio necessario per ora l'addentrarti in essa, e sia *forse* inopportuno anzi per te il cimentarti con la medesima, tu devi però sapere che cosa significhi, e ricercarla per goderne nei lavori degli altri.

Composizione significa, letteralmente e semplicemente

---

(1) Vedi, tuttavia, verso il fine di questa lettera, il cenno ad un argomento riferentesi all'impiego del colore, sotto il capitolo: “ La legge dell'armonia „.
N. d. A.

parlando, mettere più cose insieme, così da farne *un sol complesso* di esse, in guisa che tutte concorrano a costituire la natura e la bontà di quel complesso di cose.

Così un musicista compone un'aria col mettere insieme delle note aventi tra loro una certa correlazione; un poeta compone una poesia col disporre dei pensieri e delle parole in un ordine piacevole; ed un pittore compone un quadro col disporre dei pensieri, delle forme e dei colori in bell'ordine.

E nota che in tutti questi casi un'unità preordinata dev'essere il risultato della composizione. Non si può dire che un selciatore componga il mucchio di pietre che vuota dal suo carro; nè che il seminatore componga la manata di semente che sparpaglia dalla sua mano. L'essenza della composizione consiste in ciò, che ogni cosa abbia un determinato posto, rappresenti una parte preconcetta, ed agisca in questa sua parte con vantaggio delle altre cose, con cui è connessa.

189. La Composizione, intesa in questo significato puro, corrisponde, nel campo delle arti, al governo della Provvidenza nelle cose del mondo (1). Essa è l'esempio, nell'ordine dato alle note musicali od ai colori od alle forme, dei benefici risultati di una perfetta aggregazione, disciplina e contentezza.

In un'aria ben composta nessuna nota, per quanto breve o bassa può essere risparmiata; ma la più piccola è altrettanto necessaria quanto la più grande; nessuna nota, per quanto prolungata, è noiosa; ma le

(1) V. per un maggiore sviluppo di questo argomento i *Modern Painters*, vol. IV, cap. VIII, § 6. *N. d. A.*

altre ne preparano la durata, e ne risentono vantaggio; nessuna nota, per quanto alta, è tirannica; le altre ne preparano l'elevazione, e ne risentono del benefizio; nessuna nota, per quanto bassa, è soverchiata; le altre preparano e simpatizzano con la sua umiltà; ed il risultato è che ogni nota ha un valore nel posto assegnatole, che, per sè stessa, non avrebbe mai avuto, e di cui sarebbe privata all'istante, ove venisse separata dalle altre note.

190. Così pure in una buona poesia, ogni parola ed ogni pensiero contribuiscono a dar valore alle parole ed ai pensieri che precedono o che seguono; ed ogni sillaba ha un fascino che dipende non tanto dal suo suono particolare, quanto dalla sua posizione. Cerca la stessa parola in un dizionario, ed appena la riconoscerai.

Molto più in un bel quadro; ivi ogni linea ed ogni colore sono disposti in modo da portar vantaggio al resto. Nessuna linea o nessun colore, per quanto piccolo e lieve è senza importanza; e nessuno è indipendente, per quanto forte. Non basta che essi rappresentino fedelmente gli oggetti naturali; ma debbono adattarsi in un posto determinato e riunirsi in certi gruppi armonici; cosicchè, ad esempio, il camino rosso di una casetta non sia messo al suo posto solo per rappresentare un camino, ma in modo da potersi combinare piacevolmente all'occhio, con le parti di verde o d'azzurro del rimanente del quadro; e noi dovremmo comprendere che il lavoro è magistrale solo dalla posizione e quantità di queste macchie di rosso, di verde e di azzurro, anche guardando il quadro ad una distanza che renda affatto impossibile precisare

che cosa rappresentino per sè stessi quei colori; o vedere se il rosso è un camino piuttosto che lo scialle d'una vecchia, e se l'azzurro è fumo o cielo od acqua.

191. Sembra una cosa stabilita (per farci ricordare, in tutte le nostre azioni, delle grandi leggi della provvidenza divina e dell'umana convivenza) che la composizione nelle arti debba colpire fortemente ogni ordine d'intelligenze, per quanto rozze od ignoranti. Donde il diletto che prova il popolo nel ritmo e nel metro e nelle melodie semplici. Ma è pure stabilito che la facoltà della composizione nelle arti belle debba essere attributo esclusivo di un'intelligenza superiore. Ognuno è più o meno capace di copiare ciò che vede, e, più o meno, di ricordarlo; le facoltà della riflessione e della investigazione sono pure comuni a tutti noi, cosicchè sull'inferiorità in esse non è altro che quistione di *grado*. A. ha una memoria più felice di B. e C. maggior riflessione di D. Ma il dono della composizione *non* è dato a più di un individuo su mille; e nel suo grado più elevato non si avvera in più di tre o quattro casi in un secolo.

192. Dalla qual verità d'indole generale segue che è impossibile dare delle regole che possano insegnarti a comporre. Sarebbe assai più facile dare delle norme che apprendano a diventare arguto. Se fosse possibile diventare spiritoso per mezzo di regole apposite, lo spirito cesserebbe di essere ammirevole o divertente; se fosse possibile comporre delle buone melodie per mezzo di regole, non era d'uopo che Mozart e Cimarosa fossero nati; se fosse possibile comporre dei quadri per mezzo di regole, Tiziano ed il Veronese sarebbero degli uomini comuni.

Il carattere della composizione sta precisamente nel fatto di non potersi insegnare, nell'essere l'opera di una mente singolare, d'ordine e di potenza superiore a tutte le altre.

Ma sebbene nessuno possa *inventare* per mezzo di regole, vi sono tuttavia delle leggi semplici di composizione che è bene conoscere, perchè, quantunque esse per sè non possano far sì che tu produca una buona pittura, tuttavia spesso potranno aiutarti a mettere in evidenza ciò che di buono può trovarsi nel tuo lavoro, meglio di quanto non avresti potuto altrimenti; e nel rintracciarle nelle opere de' buoni compositori, tu puoi meglio comprendere la grandezza della loro immaginazione, e la padronanza che essa esercita sui loro materiali. Esporrò brevemente la sostanza di queste leggi.

I. La legge del Predominio.

193. Siccome lo scopo principale della composizione è quello di stabilire l'unità: e cioè fare di

Fig. 31.

molte cose un sol tutto, il primo modo di ottenere questo scopo consiste nel far sì che *una* forma sia più importante delle rimanenti; e che le altre si raggruppino con essa in posizioni subordinate.

Questa è la legge più semplice dell'ornamentazione comune. Così il gruppo di due foglie *a*, fig. 31, non è soddisfacente, perchè non ha una foglia dominante; ma quello in *b* è migliore perchè ha una foglia principale o soprastante: e *c* è ancora più gradevole perchè la sottomissione degli altri membri alla foglia capitale è resa più manifesta dalla graduale loro dimensione di formato, a mano a mano che si allontanano da quella. Di qui parte del godimento che ci apportano l'ornamentazione greca a caprifoglio ed altre simili.

194. Così pure, i buoni quadri hanno sempre qualche lume più grande e più vivo degli altri lumi, od una figura più emergente delle altre, od una massa di colore dominante sulle altre masse; ed in genere vedrai che grande benefizio arrecherà al tuo quadro il fare in modo che vi sia una luce sul muro della casa, od una nube azzurrina nel cielo che possa attrarre l'occhio come luce od oscurità principale, più di tutte le altre. Ma l'osservanza della regola è spesso così abilmente mascherata dai grandi compositori, che a tutta prima la sua influenza si può a mala pena rintracciare; d'ordinario soltanto le pitture volgari fanno palese a chiare note la legge (1).

---

(1) In molti trattati di pittura di paesaggio si consiglia allo studioso di scegliersi un punto come centro del motivo, ed a cui far capo per le varie linee e misure prospettiche. Praticamente e nei primi studi il consiglio può esser utile, purchè questo centro non sia scelto nell'oggetto principale del motivo, in quello che dà più nell'occhio; perchè diversamente, e nella massima parte dei casi, la composizione diventerebbe goffa e massiccia.

195. Una melodia musicale può servire come dimostrazione semplice di quello che ho detto. Ad esempio, in una frase come questa:

una sola nota (il *sol* acuto) regola l'intero passaggio, e concentra in sè stessa tutta l'energia della frase.

Frasi consimili, corrispondenti in pittura a delle composizioni in cui la parte principale è troppo predominante, diventano incresciose se ripetute spesso. Ma in frasi come questa:

è molto difficile dire qual'è la nota principale.

Il *la* sull'ultima battuta è leggermente dominante, ma vi ha una corrente molto uguale di forza per tutta

---

Così nella fig. 32 riportata più avanti, la torre sul ponte, che è la figura principale del quadro, anzi ne è addirittura la chiave, non è posta nel centro, ma alquanto a sinistra. *N. d. T.*

la frase; e simili passaggi difficilmente diventano fastidiosi. Questo principio si applica ad ogni genere di composizione, per quanto vasta; cosicchè nelle maggiori, come le " Nozze di Cana „ del Veronese, o " la Disputa „ di Raffaello non è facile fissarsi subito sulla figura principale; chè anzi, molto spesso la figura veramente principale non sorprende subito lo sguardo, ma noi la sentiamo farsi sempre più avanti, mentre stiamo contemplando la pittura. Così nel grande quadro del Tiziano: " La Famiglia Cornaro „, la figura principale è un giovinetto di quindici o sedici anni, il cui ritratto fu evidentemente la parte del quadro che il pittore volle rendere più interessante. Però una grande Madonna ed un San Giorgio con una bandiera sventolante e molte altre figure occupano il centro del quadro, e sono quelle che a tutta prima colpiscono lo sguardo; ma a poco a poco noi ci sentiamo tratti via da esse verso un barlume di luce perlacea nell'angolo inferiore, e ci accorgiamo di non poter più lasciar di guardare la testa, su cui risplende quella luce.

196. Siccome in ogni buona pittura quasi tutte le leggi del disegno sono più o meno esemplificate, sarà miglior partito, per spiegarle, analizzare accuratamente una sola composizione, che non portare degli esempî tratti da varie opere. Prenderò adunque un lavoro dei più semplici di Turner, il quale mi permetterà di scomporlo, per così dire, più facilmente, per illustrare a mano a mano che procederemo innanzi, ciascuna legge.

La fig. 32 è uno schizzo sommario della composizione di tutto il quadro rappresentante il vecchio ponte sulla Mosella a Coblenza, la città di Coblenza a destra, Ehrenbreitstein a sinistra. La figura principale o dominante

è, naturalmente, la torre del ponte. L'artista però ebbe cura di non renderla *troppo* principale, mediante un gruppo importante a ciascun lato di essa; le barche, a destra, ed Ehrenbreitstein, al di là. Le barche formano delle masse grandi e più forti di colore, ma sono rotte in piccole divisioni; mentre la torre è semplice,
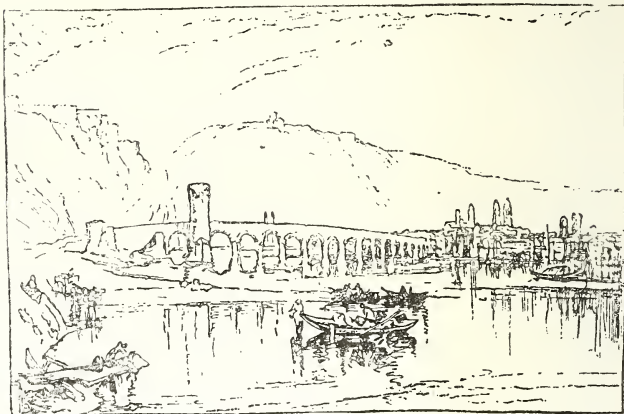
Fig. 32.

e signoreggia pur sempre. Ehrenbreitstein è nobile nella sua massa; ma questa è così attenuata dalla prospettiva aerea del colore, che non può imporsi alla torre, la quale di conseguenza occupa lo sguardo e diventa la chiave di tutto il quadro.

Vedremo or ora come le altre parti che a tutta prima sembrano rivaleggiare per importanza con la torre siano magistralmente così fatte invece per accrescere, senza che uno se ne accorga, il predominio della torre stessa.

II. La legge della ripetizione.

197. Un altro mezzo importante per ottenere unità nella composizione, consiste nello indicare una specie di simpatia corrente tra i vari oggetti; e la simpatia più piacevole forse, perchè la più sorprendente, si ha quando un gruppo imita o ripete un altro: non per contrapposto o per simmetria, ma subordinatamente, quasi un'eco lontana e rotta di esso. È questa una legge importantissima; e credo che s'imponga al pensiero dei più grandi artisti, perfino con maggiore autorità che non la legge del predominio. È veramente curioso osservare la gran cura che Turner talvolta si dà per far come echeggiare un importante passaggio del colore; nel Castello di Pembroke, ad esempio, vi sono due barche da pesca, l'una con vela rossa, l'altra con vela bianca. In corrispondenza ad esse, sulla spiaggia, vi sono due pesci, precisamente nella stessa posizione relativa; uno rosso ed uno bianco. Ed è da osservarsi come egli usi tale artifizio specialmente nei quadri in cui vuole ottenere un'espressione di riposo (1).

(1) Generalmente, in Natura, il riflesso e la ripetizione sono elementi di pace, collegandosi essi all'idea di un quieto succedersi di avvenimenti; un giorno simile ad un altro, od una storia simile ad un'altra sono più o meno effetto della tranquillità, mentre la varietà e la novità sono effetto del contrasto e della irrequietezza. Così, sebbene un'eco in realtà aumenti la quantità del suono emesso, il suo ripetere la nota o la sillaba dà un'idea di calma che in nessun altro modo non si potrebbe ottenere; di qui anche il sentimento di calma che in una campagna apporta il canto del cuculo. *N. d. A.*

Nella composizione che ho scelto per esempio, questa ripetizione è adoperata in notevole misura. La torre, ossia la forma conduttrice, è dapprima ripetuta come in una bassa eco a sinistra; metti il dito su questa torre più bassa, e vedrai come il quadro ne verrà guastato. Poi le guglie di Coblenza sono tutte disposte a coppie. La disposizione duale di queste guglie sarebbe stata manifesta, se non fosse di quell'altra piccola guglia che pretende di formare una triade dell'ultimo gruppo a destra; ma è così piccola da potersi scorgere appena; e serve giusto a distrarre l'attenzione dall'artifizio adoperato, aiutata in ciò dall'albero di prua del battello, il quale, frattanto, ha subito il suo duplicato a poppa (1). Poi vi ha la grossa barca sul davanti, e la sua eco al di là di essa. Questa eco è divisa a sua volta in due; e ciascuna di quelle due piccole barche ha due figure in essa, mentre due figure stanno pure insieme sul grosso timone che giace mezzo nell'acqua, mezzo sulla riva. Infine la grande massa di Ehrenbreitstein, che sembra a tutta prima non avere nessuna forma corrispondente, ha quasi il suo *facsimile* nel monticello su cui sta la fanciulla; il qual monticello è altrettanto necessario a rendere completo il quadro, quanto ogni altra parte di esso. E tutte queste ripetizioni furono ricercate per rafforzare l'effetto di riposo della scena.

198. La simmetria, o l'equilibrio di parti o masse

(1) Questa parte è confusa nella rozza incisione, poichè le alberature sono così delicate che si confondono tra le linee de' riflessi. Nell'originale esse hanno sopra di loro una luce aranciata, rilevata sopra il fondo porporino. *N. d. A.*

in contrapposto quasi uguale, è uno dei modi in cui si estrinseca la legge della Ripetizione. Poichè il contrapposto, in un oggetto simmetrico, risulta di cose simili riflettentisi l'una nell'altra; non è l'equilibrio di cose di contraria natura (come quello del giorno e della notte), ma l'equilibrio di cose di natura e di forma simili; così la faccia di una foglia è contrapposta alla sua immagine riflessa nell'acqua.

La simmetria in natura non è mai, tuttavia, precisa nè accurata. Chè anzi la Natura si studia in ogni modo di stabilire qualche differenza tra le cose corrispondentisi, o le parti delle cose; ed una approssimazione alla simmetria perfetta è solo permessa negli animali, perchè i loro movimenti producono già una continua differenza tra le parti che si corrispondono. Mettiti davanti ad uno specchio; alza le braccia in posizione identica da ambe le parti, tieni dritta la testa, ed il corpo eretto; spartisci la capigliatura nel giusto mezzo, e fa che essa prenda la stessa forma sopra ciascun orecchio; e vedrai allora l'effetto della simmetria perfetta; ma comprenderai, in pari tempo, come tutta la grazia e l'espressione della forma umana risulti dal contrasto del moto e della vita con la simmetria, e dall'accordo tra il suo equilibrio e la sua mutabilità. La tua posizione, veduta come sopra nello specchio, è il tipo più perfetto della simmetria, com'è intesa dagli architetti moderni.

199. In molte composizioni sacre, fondate essenzialmente sul principio della simmetria, l'equilibrio di armoniosi contrapposti è una delle principali fonti del loro effetto; quasi ogni lavoro dei primitivi: l'Angelico, il Perugino, Giotto, ecc., te ne fornisce uno splendido

esempio. La Madonna del Perugino, alla “ National Gallery „, con l’arcangelo Michele da una parte e Raffaele dall’altra, è uno degli esempi migliori che tu possa avere al riguardo.

Nel paesaggio il principio dell’equilibrio è più o meno messo in pratica a misura del maggiore o minor grado di calma che il pittore vuole esprimere.

Nelle cattive composizioni, come nelle cattive architetture, l’equilibrio è manierato; ad una pianta da una parte, corrisponde una pianta dall’altra; ma nelle buone composizioni, come nelle belle statue, esso è sempre naturale, e talvolta appena sensibile. Nella Coblenza di Turner, tuttavia, tu non tarderai a scorgere come le barche da un lato della torre e le figure dall’altro siano poste per controbilanciarsi in misura quasi uguale; mentre la torre, come massa centrale, le collega bellamente insieme.

III. La legge della Continuità.

200. Un altro mezzo importante e piacevole per ottenere l’unità, consiste nel disporre in una serie alquanto ordinata un numero di oggetti più o meno simili. E questa serie diventa sommamente interessante quando va unita ad un graduale cambiamento d’aspetto o di carattere negli oggetti. Così la serie dei pilastri nella navata di una cattedrale è grandemente interessante quando essi s’impiccioliscono per prospettiva, e si fanno più e più oscuri per la distanza; così la serie delle montagne l’una dietro l’altra ai fianchi di una vallata: così la serie delle nubi che vanno via via perdendosi all’orizzonte; dove, ciascuna montagna e

ciascuna nube pur essendo di forma differente, tutte si susseguono nondimeno in ordine calmo e determinato. Se non vi fosse cambiamento alcuno nella forma o nelle dimensioni degli oggetti, non vi sarebbe continuità; vi sarebbe soltanto ripetizione — monotonia. Solo la varietà della forma dà l'idea della loro libertà individuale, e fa sì che essi potrebbero sfuggire, ove volessero, dalla legge che li governa, ed a cui tuttavia si sottomettono.

201. Lascierò per un momento la composizione scelta ad esempio, per prenderne un'altra, che meglio ancora dimostra questa legge; e cioè la spiaggia di
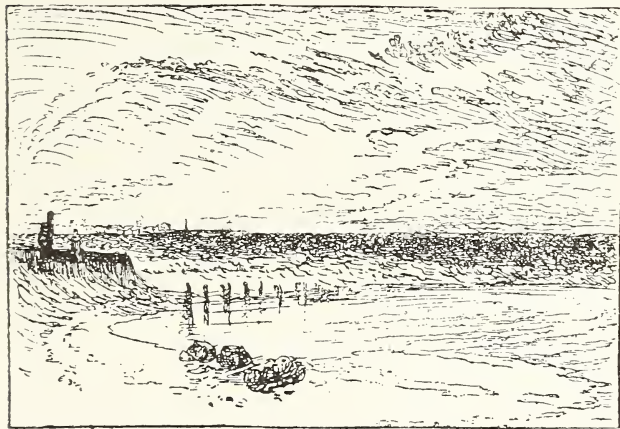
Fig. 33.

Calais al tramonto, uno degli studi più delicati di Turner; così delicato nell'espressione del mare e del cielo che non penso neppure di poterlo riprodurre in

un'incisione; ma lo schizzo sommario della fig. 33 potrà dare un'idea generale della sua composizione. Il pensiero del pittore fu di ottenere l'espressione più intensa del riposo, in un col moto incantatore, cullante e monotono delle onde e delle nubi. Tutte le nubi si muovono in file innumerevoli dietro il sole, incontrandosi verso il punto dell'orizzonte, dove questo andò a coricarsi; e le onde ritmicamente si raggiungono sulla spiaggia rincorrendosi serpeggianti, e con fretta furtiva incrociandosi l'una l'altra lievemente alle loro creste; avvolgendosi l'una nell'altra quando s'incontrano, come un pezzetto di seta increspata, e saltellando un po' come due fanciulli che si accarezzino e battano le manine, e poi ritornano indietro ciascuna colla sua fretta silenziosa disegnando sulla sabbia degli archi là dove i loro sottili margini la baciano ritraendosi. Ma tutto ciò non sarebbe abbastanza bene espresso, senza la linea delle vecchie palafitte, nere ed algose, contorte e piegate dall'impeto delle onde, e che ora sembrano chinarsi, inseguendosi l'una l'altra, come delle ombre che tarde sfuggano la crudeltà del mare persecutore.

202. Ma anche nel soggetto precedentemente riportato come esempio generale, la dimostrazione di questa legge della continuità è evidente. Ciò che determinò Turner a ritrarre quella scena fu semplicemente la graduale successione degli archi sfuggenti del ponte; e questo stesso principio lo indusse a scegliere, ogni volta che gli fu possibile, dei motivi in cui si trovassero dei lunghi ponti; ma, nota bene, a scegliere specialmente dei ponti irregolari, aventi le arcate più alte da una parte piuttosto che nel mezzo.

Del che havvi una ragione, indipendente dalle leggi generali della composizione, e dipendente dalla natura dei corsi d'acqua, sulla quale io mi fermerò a discorrere alquanto, lasciandoti riposare dallo studio della composizione.

203. I fiumi, piccoli o grandi, hanno tutti un carattere comune: essi amano cioè di inclinarsi un po' da una banda; non possono sopportar di avere il letto più profondo nel mezzo, ma hanno sempre, per quanto è possibile, una sponda per soleggiarsi, ed un'altra per raccogliersi al fresco: una riva acciottolata per scherzarvi su e dove possono saltellare pazzerelli e leggeri come fanciulli, ed un'altra ripida, dove possono riposare e purificarsi e radunare tutte le forze delle loro acque per la debita occasione. E così i fiumi rassomigliano a gente saggia che impiega una parte della vita alla ricreazione e l'altra al lavoro; e possono essere brillanti, ciarlieri e trasparenti quando si dànno bel tempo, ma capaci, d'altra parte, di prendere delle profonde deliberazioni, allorchè si accingono al loro dovere principale. E sotto questo aspetto anche i fiumi, come gli uomini, si distinguono in buoni e cattivi: i fiumi buoni hanno la loro parte profonda tutto lungo una sponda perchè le barche vi possano scorrere tranquillamente; ma i fiumi cattivi vanno scorrazzando irregolarmente da una riva all'altra, finchè si fanno pieni di filoni e di vortici, in cui nessuna barca può avanzare senza dover essere sbattuta contro i massi: e di pozzanghere da cui nessuno può trarre profitto, salvo le alghe che vegetano al fondo; ma buoni o cattivi, i fiumi amano tutti avere i due lati di specie differente.

Cosicchè il modo più naturale che tiene un rozzo

costruttore nel gettar un ponte sopra un largo corso d'acqua, consiste naturalmente nel costrurre una porta grande per lasciarvi passar la gatta, e delle porte piccole per i gattini; vale a dire, un arco grande per la maggior corrente, affinchè abbia un passaggio comodo ne' tempi di piena: e degli archi piccoli per le piccole correnti lungo la riva bassa. E ciò, anche indipendentemente da una misura prudenziale per le piene della corrente maggiore, egli farà per semplice economia di lavoro e di materiale: poichè più gli archi sono piccoli, meno sarà il materiale occorrente pei loro fianchi. Due archi sullo stesso tratto di fiume, supposto che i contrafforti siano alla stessa profondità, costano meno, e d'assai, di uno solo; cosicchè dove la corrente è debole il costruttore fa i suoi archi più numerosi e bassi: a mano a mano che l'acqua si fa più alta e diventa più noioso fabbricare le pile dal fondo, egli getta i suoi archi più ampi; quando infine giunge al punto dove il corso è più profondo, tanto che non può più costrurre al fondo di esso, ivi egli getta l'arco più ampio d'un balzo, e con un altro più piccolo guadagna la riva opposta. Naturalmente, più gli archi sono ampi, più debbono esser alti, chè altrimenti non si sorreggerebbero; onde il piano stradale deve alzarsi a misura che gli archi si fanno ampi. E così abbiamo il tipo generale di un ponte: co' suoi archi più alti e più ampi da una parte, ed una fila di archi minori, che si seguono sulla riva asciutta o bassa dall'altra; comunemente un ciglio ripido dalla parte della riva vicina all'arco grande; sempre, e naturalmente, una riva dolce dal lato degli archi piccoli, e la curva del fiume certamente concava rispetto a questa riva dolce,

tagliando d'un tratto in giro la riva scoscesa; o, se non vi ha un ciglio scosceso, addentrandosi tuttavia nella riva al capo più ripido del ponte.

Ora questo genere di ponte, così in armonia col carattere del fiume, e tale da indicare la natura dell'acqua con cui deve trattare e che deve conquistare, è l'ideale dei ponti; ed ogni sforzo per far la cosa in grande, alla guisa degli ingegneri, con un piano stradale ben livellato, e con degli archi uguali, è sforzo barbaro; non solo perchè ogni forma monotona è brutta per sè stessa; ma perchè la mente capisce subito che vi fu una spesa inutile fatta per sola ragione di formalismo.

204. Ed ora ritorniamo alla nostra legge di continuità. Noi vediamo che il ponte di Turner nella fig. 32 è del tipo assolutamente perfetto ed è ancor più interessante per avere il suo arco principale coronato da una torre. Ma, ed è ciò che io ti voglio far osservare particolarmente, perchè forse non si trovava nella realtà, ma è tutto dovuto a Turner — sebbene gli archi diminuiscano gradatamente, nessuno di essi diminuisce *regolarmente* — essi sono tutti di forma e grandezza differenti. Questo non ti apparirà chiaramente nella fig. 32; ma nel particolare riportato su scala più grande nella fig. 34 lo scorgerai facilmente.

Ed invero ciò costituisce pure un elemento dell'ideale di un ponte; perchè le correnti laterali vicine alla riva sono naturalmente irregolari nella loro ampiezza; ed un rozzo costruttore varierebbe conseguentemente i suoi archi in relazione ad esse; e così pure se il fondo fosse roccioso, egli fonderebbe le sue pile dove vi sono dei massi adattati. Ma questa irregola-

rità fu da Turner introdotta nel suo quadro non come elemento di ponte ideale, ma come elemento necessario alla nobiltà della composizione.

Introducendo nell'applicazione del principio generale queste piccole irregolarità, esso dalla meschina e volgare unità di legge rigida s'inalza subito all'unità più grandiosa delle nubi e delle onde, delle piante e delle creature umane, ciascuna differente dalle altre, ciascuna ubbidiente e ciascuna in reciproco ed armonico aiuto.

IV. La legge della Curvatura.

205. E v'è un altro argomento degno di studio in questo ponte di Turner. Non solo esso va inclinandosi irregolarmente a' suoi lati, ma s'inchina seguendo una curva graduale, per quanto leggerissima. E se tu sostituisci a questa curva una linea retta (disegnandone una col regolo dalla base della torre a ciascuna estremità del ponte) t'accorgerai subito come il disegno ne venga a soffrire gravemente. Tu puoi verificare, con esperimenti, che ogni bell'oggetto è per tal modo circoscritto da linee delicatamente curve, salvo dove la linea retta è indispensabile allo scopo od alla stabilità dell'oggetto stesso; e che allorquando un completo sistema di linee rette, che costituisca interamente la forma, è necessario a questa stabilità, come ne' cristalli, allora la bellezza, se alcuna ve n'è, sta tutta nel colore e nella trasparenza, non nella forma. Modella con la cera od intaglia in un legno bianco la forma di qualunque cristallo tu voglia, e mettila vicino ad un giglio, e sentirai la forza della curvatura in tutta
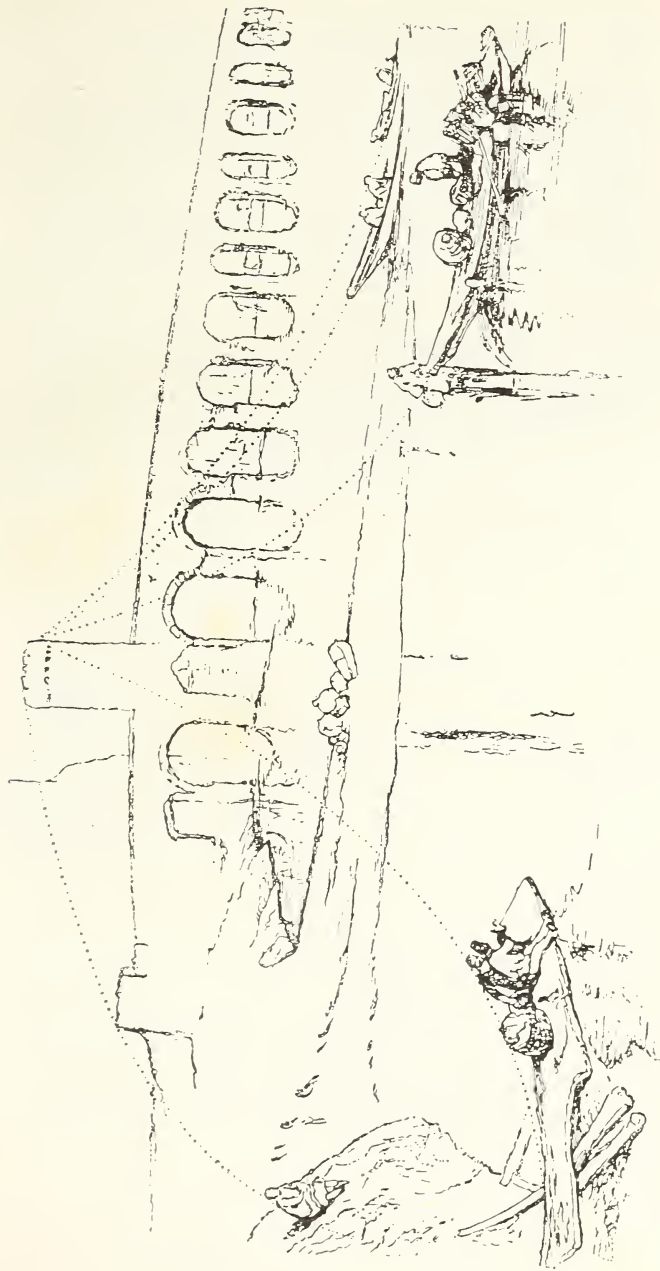
Fig. 34.

la sua purezza indipendentemente dal potere che il colore od ogni altro elemento di bellezza vi possa apportare.

206. Ora siccome la linea curva è più bella della linea retta, è necessario, perchè la composizione sia buona, che le sue continuità di cose, masse e colori
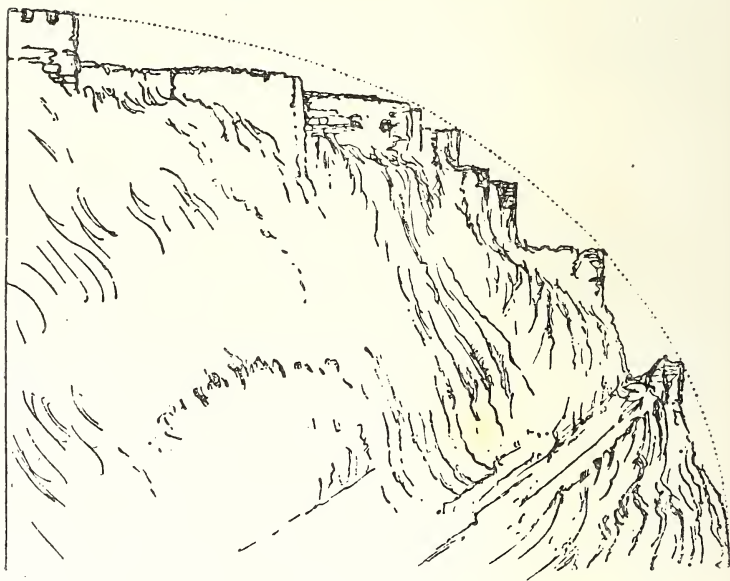
Fig. 35.

siano, per quanto è possibile, a linee curve, piuttosto che a linee rette o spezzate. Forse uno degli esempi più semplici e più graziosi di una bella continuità di tale specie è dato dalla linea descritta ad ogni istante dai sugheri di una rete tirata in mare; si può dire che non v'ha persona che più o meno non sia attratta

dalla bellezza di quella linea punteggiata. Ora si può quasi sempre rintracciare tale continuità nella disposizione o nel collegamento non solo di oggetti che, come gli archi del ponte od i sugheri della rete sono realmente collegati l'uno all'altro; ma — ed è questa una specie di continuità ancor più nobile ed interessante — tra le forme che sembrano a prima vista affatto distinte l'una dall'altra. Così le torri di Ehrenbreitstein, a sinistra, nella fig. 32, sembrano a bella prima indipendenti l'una dall'altra; ma se io ne dò il profilo su scala più grande, come nella fig. 35, il lettore scorgerà facilmente una delicata cadenza ed armonia tra di esse.

La ragione del fatto sta in ciò che esse sono tutte collegate da una gran curva, qual'è quella descritta dalla linea punteggiata; delle sette torri quattro toccano precisamente questa curva; e le altre se ne indietreggiano qua e là solo per impedire che l'occhio la discopra troppo facilmente.

207. E non solo è sempre possibile ottenere delle continuità di questa specie; ma ciò anzi è essenziale per la verità nel disegno di grandi foreste e di montagne. Le torri di Ehrenbreitstein potevano o non in realtà essere collegate da quella curva; ma lo erano certamente le roccie di basalto su cui esse posano; poichè tutte le forme alpestri, non interrotte da profondi precipizii, o tagliate a ripidi pendii schistosi, sono più o meno governate da quelle grandi curve, essendo uno dei fini della Natura quello di produrle in ogni opera sua.

La curvatura aggraziata si distingue da quella sgraziata per due caratteri: primo, nella sua moderazione, e cioè

nel fatto che la sua traiettoria si avvicina alla linea retta in talune parti del suo corso; e in secondo luogo nella sua varietà; vale a dire, che essa non è mai di grado uguale nelle differenti parti della sua corsa.

208. Questa varietà è, a sua volta, duplice in ogni buona curva.

A. Vi ha, anzitutto, un cambiamento continuo per tutto il percorso della linea, da una curvatura mag-
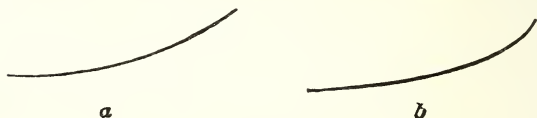
Fig. 36.

giore ad una minore o da una minore ad una maggiore, cosicchè *nessuna* parte della linea è un segmento di circolo, nè può disegnarsi col compasso in qualsiasi modo. Così nella fig. 36 *a* è una cattiva curva perchè essa è parte di un circolo, ed è perciò monotona; *b* invece è una buona curva perchè cambia continuamente la sua direzione a mano a mano che procede.
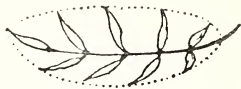
Fig. 37.

La *prima* differenza tra un buono ed un cattivo disegno di rami d'albero consiste nell'osservanza di questo fatto. Così se io metto delle foglie sulla linea *b*, come nella fig. 37 tu senti subito l'elegante elasticità di carattere che si sprigiona dalla mutevolezza della curva.

Metti delle foglie sull'altra linea, e non perverrai a formare una frasca di giusto carattere.

Poichè *tutti* i rami, piccoli o grossi, come pure ogni altra linea nobile e naturale, s'accordano in questa caratteristica; ed è sommamente necessario che il tuo occhio sappia sempre afferrarla e la mano tracciarla.

Ecco altre due parti di buone curve, con delle foglie messe alle estremità invece che ai lati, fig. 38; e due

Fig. 38. Fig. 39.

che mostrano la disposizione delle masse del fogliame ad una distanza alquanto maggiore, fig. 39; e se tu, nella stessa maniera sopra detta ti diverti a trasformarle in segmento di circolo, vedrai quale effetto ne risulterà. Spero tuttavia che tu a quest'ora potrai disporre di molti buoni studi di frasche fatti accuratamente, e nei quali potrai studiare le variazioni della curvatura nelle loro forme più complicate e più graziose (1).

(1) Se tu fossi pervenuto nella lettura a questa parte

209. B. E non solo ogni buona curva varia nel suo andamento complessivo; ma nel suo procedere, è modulata da miriadi di curve subordinate.
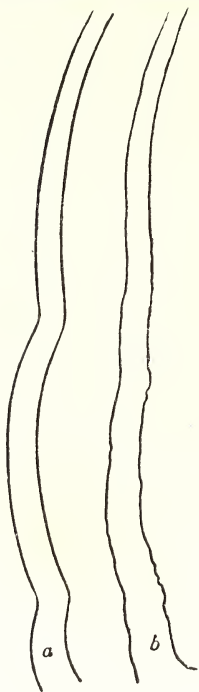
Fig. 40.

Così i termini di un tronco d'albero non sono mai come in *a*, fig. 40, ma come in *b*. E così pure nelle onde, nelle nubi ed in tutte le altre belle masse che hanno una forma. Un'altra differenza essenziale, adunque, tra un disegno buono ed uno cattivo, od una scultura buona ed una cattiva, dipende dalla quantità e dalla finitezza delle curve minori che un lavoro diligente sa introdurre nelle grandi linee principali (1). Strettamente parlando però, questa non è varietà delle grandi curve, ma composizione di grandi curve formate dalle curve piccole: è un aumento di quantità dell'elemento di bellezza, non cambiamento della sua natura.

---

del libro senza aver prima fatto i debiti esercizi, volta indietro a pag. 24 per esaminare ad una ad una le curve dei rami nella fig. 4 e ricercare in esse le condizioni qui determinate alle lettere *A* e *B*. *N. d. A.*

(1) Bisogna però saper contemperare questo principio con quell'altra legge universale di ogni bell'opra d'arte, ed a cui l'A. non accennò particolarmente: la *legge della semplicità;* chè altrimenti si cadrebbe in un manierismo goffo e pesante. *N. d. T.*

V. La legge dell'irradiamento.

210. Finora abbiamo considerato il collegamento de' nostri vari oggetti sotto l'aspetto di belle linee o nel loro ordine successivo. Adesso dobbiamo studiare il modo con cui unire queste linee o sequele di oggetti in guisa da farne dei gruppi.

Ora, l'armonia delle linee è di due specie. La prima avviene allorchè le linee movendo più o meno l' una accanto all'altra, variamente, ma con evidente accordo si allontanano o si avvicinano a vicenda, s'intersecano o si contrappongono. Così nella musica correnti di melodie in differenti voci armoniosamente s'avvicinano e s'incrociano, s'innalzano e s'abbassano; così le onde del mare, avvicinandosi alla spiaggia si compenetrano l'una nell'altra e s'incrociano, ma con una grande unità che le regge in tutti i movimenti; e così le varie linee della composizione armoniosamente si fondono e s'incrociano l'una l'altra in un quadro.

Ma la connessione più semplice e più perfetta delle linee è data dall' irradiamento; vale a dire dal loro sprigionarsi da un sol punto, o dal loro convergere alla volta di esso; e quest'armonia va spesso — in natura quasi sempre — unita con l'altra: così i rami degli alberi, sebbene s'intralcino con vario gioco l'un l'altro, indicano pur sempre nella loro direzione generale la comune origine da una sola radice. Un elemento essenziale della bellezza di ogni forma vegetale consiste in quest'irradiamento: esso apparisce nel modo più semplice nel singolo fiore o nella singola foglia, come

nella campanella del convolvolo, o nella foglia del castagno; ma apparisce con maggior bellezza nella complicata disposizione dei rami e delle frasche grandi. La foglia è solo un modello insignificante d' irradiamento; ma l'albero getta le sue branche dappertutto e da qualunque punto lo si guardi: esso presenta un irradiamento più o meno corrispondente a quello delle sue foglie, ma assai più bello, perchè variato dalla libertà dei singoli rami.

Parmi che si sia accertato che in ogni pianta l'angolo formato nelle foglie dalle nervature laterali col nervo centrale sia uguale press'a poco all'angolo formato dai rami col tronco principale; cosicchè ogni sezione della pianta presenterebbe come l'aspetto ingigantito delle proprie foglie, se a modificarne alquanto la struttura non sopravvenisse la forza di gravità che agisce sulle masse del fogliame. Questa forza, in proporzione alla loro età ed alla loro resistenza, le tira in basso all'estremità; cosicchè, siccome fu già detto altra volta, più il ramo è attaccato in basso al tronco principale, più esso tende ad abbassarsi (fig. 17, pag. 95) (1). Oltre a ciò quasi tutti i begli alberi tendono a dividersi in due o più masse principali, offrendo così una simmetria più graziosa e più complessa che non se un sol tronco s'innalzasse formando come una via centrale.

---

(1) " Le piante che assai si dilatano hanno gli angoli delle partizioni che separano le loro ramificazioni tanto più ottusi, quanto il nascimento loro è più basso, cioè più vicino alla parte più grossa e più vecchia dell'albero. Adunque nella parte più giovane dell'albero gli angoli delle sue ramificazioni sono più acuti „. LEON. DA VINCI, *Tratt. d. Pitt.*, § 821. *N. d. T.*

La fig. 41 può così considerarsi come il tipo più semplice dell'irradiamento della pianta, in contrapposto all'irradiamento della foglia. In questa figura le ramificazioni secondarie non sono rappresentate per ragione di semplicità; ma se prendiamo una metà di questa pianta ed aggiungiamo soltanto due rami secondarî ad
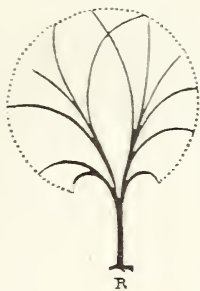
Fig. 41.

Fig. 42.

ogni ramo principale (come nella struttura generale del ramo rappresentata dalla fig. 18, pag. 96), noi avremo la forma della fig. 42.

Questo è il tipo generale e perfetto della struttura della pianta; e, cosa degna di nota, in esso trovano riscontro alcune forme dell'ornamentazione greca, bizantina e gotica, di cui però noi non dobbiamo qui occuparci.

Avrai osservato che tanto nella fig. 41 quanto nella fig. 42 tutti i rami si sprigionano dal tronco principale in modo da rammentar molto bene il loro comune irradiamento dalla radice R. Non che succeda così generalmente; ma i rami se non s'incurvano proprio verso un punto della radice, convergono tutti per lo

meno verso un qualche punto. E così nell'esempio portato dalla fig. 43 il centro matematico della curvatura, *a*, è nell'un caso nel terreno, a qualche distanza dalla radice, e nell'altro presso la cima della pianta.

In questa figura per chiarezza si è rappresentato soltanto metà della pianta; la fig. 44 rappresenta ambo i lati di un altro esempio, in cui le origini della curvatura si trovano sotto la radice. Siccome la posizione di questi punti può essere variata infinitamente, e la combinazione delle linee è ancor più complicata dal
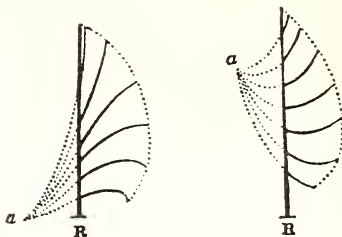
Fig. 43.

Fig. 44.

fatto che i rami spuntano per la maggior parte in ordine spirale intorno alla pianta, ed a proporzionate distanze, i sistemi delle curvature che regolano la forma dei vegetali sono pressochè infiniti. Infiniti, è una parola presto detta e presto scritta, e non sempre si sa perchè la si dice; in questo caso io *lo so;* il numero dei sistemi di curvatura è incalcolabile, ed anche per solo fornire un numero dimostrativo di tipi,

io dovrei presentare parecchie centinaia di figure simili alla fig. 44 (1).

211. Finora abbiamo soltanto detto dei grandi rapporti che intercedono tra il tronco e i rami. Ma le forme dei rami stessi sono regolate da leggi ancor più sottili, perchè esse occupano una posizione intermedia tra la forma della pianta e quella delle foglie. La foglia ha una ramificazione (nervatura) piana; l'albero una affatto arrotondata; il ramo non l'ha nè arrotondata nè piana; ma una struttura che sta precisamente tra l'una e l'altra, e tale da ricordare molto da vicino nella forma una delle foglie spesse del carciofo, o le scaglie di una pigna; e combinandosi tra loro formano la massa arrotondata della pianta, allo stesso modo che le varie foglie insieme unite compongono la testa del carciofo. Io ti ho già fatto notare altra volta la rassomiglianza di questa conca di rami ad una mano distesa; ma i rami stessi si possono con maggior rassomiglianza paragonare alle coste di una barca. Se t'immagini una barca molto schiacciata e dalla prua molto larga, appoggiata per la chiglia al capo di un ramo principale (2), come nella fig. 45, le linee rap-

---

(1) Il lettore osserverà sempre, io spero, che ogni linea in queste figure è di svariata curvatura, e non potrebbe essere disegnata col compasso. *N. d. A.*

(2) Spero che il lettore comprenderà come queste incisioni non siano che riproduzioni degli schizzi ch'io vado facendo al margine del foglio di carta per illustrare il mio pensiero mentre scrivo — spesso tirati giù alla bell'e meglio se io ho fretta di passare ad altro argomento. Questo, ad esempio, è veramente un po' troppo trascurato; ma avrei dovuto occupare troppo tempo e darmi

presentate dalle sue costole (supponendo queste allo esterno invece che all'interno del rivestimento), ed il contorno generale di essa veduto tanto dal disopra, quanto dal disotto, ti presenteranno la migliore im-
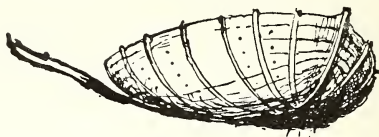
Fig. 45.

magine delle prospettive e dei raccorciamenti della conca d'una frasca ben fatta.

La fig. 25 sopra riportata, a pag. 123, rappresenta un ramo intatto e non modificato di una giovane e vigorosa quercia; e se tu la confronti con la fig. 45, comprenderai subito l'azione delle linee del fogliame;

Fig. 46.

solo che la barca ha le costole troppo parallele l'una all'altra, ai fianchi, mentre il ramo manda le sue ramificazioni assai lontano arrotondandosi alla testa, per poter compiere la sua parte nella conformazione

---

troppa pena per fare un bel disegno di una barca così fuori dell'ordinario. Del resto il disegno fatto serve abbastanza per illustrare il mio concetto. *N. d. A.*

esterna della pianta intera, ed ubbedendo, ove d'uopo, alla grande ed universal legge per cui i rami più vicini alla radice si ripiegano più all'indietro; e naturalmente, il suo aspetto è in varia guisa modificato dalla prospettiva. La fig. 25 mostra la prospettiva di un ramo veduto dal disotto; la fig. 46 dimostra sommariamente come apparirebbe ove fosse veduto dal disopra.

212. Puoi immaginarti, se già non te ne sei accorto, quante finezze di prospettiva e di chiaroscuro si richiedano nel disegno di queste conche di ramoscelli, colle loro varie azioni e direzioni: ora erette ed ora abbassate, mosse all'estremità dai venti, o sollevate e rivoltate così da mostrare tutte le superfici biancheggianti del riverso delle foglie agitantisi nella luce, come il fondo di una barca s'innalza bianco di schiuma sui marosi; o riguardanti calme la rugiada dell'erba sottostante nei mattini tranquilli, o curvate dalla neve che con grazia infinita le opprime. Il tempo di neve, a dirla così di passata, è dei migliori per lo studio delle masse d'alberi; ma tu potrai solo comprenderle perfettamente ove incominci da un semplice ramo con su alcune poche foglie disposte alquanto regolarmente, come nella fig. 38, pag. 215. Studia prima un ramo con tre foglie: una centrale e due laterali, come in *a*; poi uno con cinque, come in *b*, e così via; dirizzando tutta l'attenzione a ben esprimere, sia col disegno, sia col chiaroscuro, quelle disposizioni simili alla barca, le quali ne' tuoi studi precedenti saranno state alquanto confuse in parte per la tua inesperienza, ed in parte per l'intensità dell'ombra o per aver dovuto far le masse assolutamente nere, come si richiedeva in quegli studi.

213. Devo ancor farti notare una cosa prima di lasciarti uscir dal bosco. Avrai osservato che in ogni figura schematica io ho circondato i rami irradianti con delle linee punteggiate; queste linee invero includono ogni forma vegetale, e, credi, esse sono per se stesse delle belle curve, che, secondo il loro andamento, o l'ampiezza o la ristrettezza degli spazi che includono, dànno il carattere della specie della pianta o della foglia, ed esprimono la sua azione libera o soggetta, la sua grazia di gioventù o la gravità di vecchiaia. Cosicchè, malgrado tutta la libertà del suo fogliame più bizzarro, la Natura si risolve nell'espressione di un limite circoscritto, e nell'indicare il carattere d'unità di tutta la pianta, causato non solo dal sorgere de' suoi rami da una radice comune, ma altresì dal loro congiungersi in un sol tutto e dal loro essere collegati da una legge comune.

E dimostrato ciò, torniamo ora alquanto indietro su di un fatto relativo alla struttura della foglia, che, non ne dubito, avrai già osservato ne' tuoi precedenti studi; ma che è bene chiarir qui, essendo collegato con l'argomento della unità dei rami nei grandi alberi. Avrai già avvertito, io credo, che in ogni foglia composta — vale a dire suddivisa in foglioline che in certo modo ripetono od imitano la forma della foglia intera — le sue foglioline non sono simmetriche com'è la foglia intera, ma sono sempre più piccole dalla parte rivolta verso la punta della foglia grande, in modo da esprimere la loro dipendenza da essa e da mostrare, anche quando fossero staccate, che esse non sono delle piccole foglie indipendenti, ma membri di una sola foglia grande.

214. La fig. 47 che rappresenta lo schema di una foglia di colombaria, senza le sue minori suddivisioni ai margini, dimostrerà chiaramente il principio. Essa è composta di una massa centrale, A, e di due laterali, di cui soltanto quella a destra ho segnato con lettera, B. Ciascuna di queste masse è a sua volta composta di altre tre, una centrale e due laterali; ma
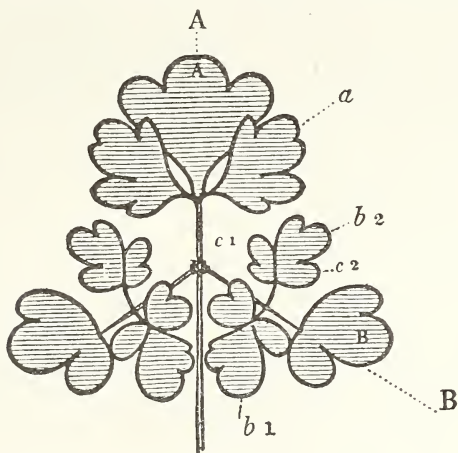
Fig. 47.

osserva che la minore, *a*, di A ha la sua contrapposta perfettamente uguale; mentre la minore *b* 1 di B è più grande della sua contrapposta *b* 2. Ancora, ciascuna di queste piccole masse è suddivisa in tre; ma mentre la massa centrale A di A è divisa simmetricamente, la massa B di B non è simmetrica, perchè in basso vi è il lobo laterale più grande. Ancora, in *b* 2 il lobo *c* 1 (quello inferiore rispetto a B) è più grande che *c* 2; e così pure in *b* 1.

Onde per regola generale un lobo di una foglia laterale è sempre più grande dell'altro, e il più piccolo è quello più vicino alla massa centrale; quasi che la foglia inferiore, per cortesia, cedesse parte della propria dignità o personalità, alla presenza immediata della foglia maggiore o capitana, ed esprimesse perciò sempre la sua sottomissione ed il suo carattere secondario. Questa legge si verifica anche nelle singole foglie. Per quanto mi sappia, la metà superiore, verso la punta della frasca, è sempre la più piccola; ed una curva leggermente differente, più convessa al principio, si riscontra nella parte inferiore dando una varietà squisita alla forma di tutta la foglia; cosicchè uno dei principali elementi di bellezza in ogni foglia subordinata della pianta dipende dalla sua confessione della propria inferiorità e sottomissione.

215. Ed ora, se noi collochiamo in un solo prospetto i principii che abbiamo riscontrato nelle piante, vedremo che essi possono presentarsi distinti in quattro grandi leggi; e che ogni forma vegetale perfetta (1) deve esprimere queste quattro leggi nel nobile equilibrio dell'autorità loro.

---

(1) Io considero come imperfetta quella forma vegetale che è di natura dipendente, come avviene nei viticci o nelle piante rampicanti; o che è suscettibile di essere continuamente guastata, senza che con ciò perda la facoltà di procurarci piacere con il suo aspetto, come avviene degli erbaggi minuti. Naturalmente, non ho qui lo spazio per intrattenermi di queste distinzioni minori; ma le leggi sopra definite si applicano a tutte le piante ed agli arbusti che debbono essere famigliari allo studioso.

N. d. A.

1. Sussistenza da una radice viva.

2. Irradiamento, ossia sviluppo di forza derivante da un punto dato o nella radice, od in determinato rapporto con essa.

3. Libertà di ciascun ramo nel cercare il proprio sostentamento ed il proprio benessere secondo i suoi bisogni: libertà che si manifesta nel modo irregolare in cui si sviluppa ed in cui agisce, sia aprendosi una strada tra gli altri rami per ottenere il nutrimento dalla luce e dalla pioggia, sia attorcigliandosi ed aggrovigliandosi per avere la forza necessaria da sostenere il peso dei frutti che gli apporteranno i suoi fiori, e da contrapporre agli sforzi che debba sopportare il folto del suo fogliame sbattuto dalle tempeste; sia nel vario ripiegarsi qua e là di giovani rampolli, a seconda che gl'incostanti calori vengano a tentarli nella loro indecisione sulla via da seguire.

4. Bisogno imperioso di ciascun ramo di arrestarsi entro certi limiti, come per esprimere la sua gentile socievolezza e fratellanza coi rami vicini: e di cooperare con essi, per quanto sta nelle sue forze e nella sua importanza e vigoria, a produrre la perfezione generale della grande curva, e la tondeggiante maestà della pianta intera.

216. Tu puoi ricercare da te le analogie di queste leggi nel campo morale: ma sarai forse alquanto imbarazzato nel trovare la significazione della seconda. Essa simboleggia che le buone azioni dell'uomo debbono sorgere radiosamente (simili a raggi) da un impulso semplice del cuore: i sistemi d'azione più belli si hanno allorchè questo impulso deriva dalla radice stessa della vita, e l'azione si vede chiaramente pro-

cedere da essa; ma si hanno pure molti altri e bei sistemi d'azione i quali partono da impulsi non così profondi o radicati, ma che tuttavia si trovano in rapporto bellamente subordinato coll'impulso centrale o della vita stessa.

E se tu mediti alquanto sulle altre leggi, le troverai ugualmente piene di significato; ed a mano a mano che tu andrai disegnando delle piante nei loro varî stati di vigoria o di oppressione, tu rimarrai sempre più colpito dalla bellezza dei simboli ch'esse presentano delle verità più fondamentali del mondo morale (1); ed apprenderai gli ammaestramenti che emanano da questa vegetazione, tanto necessaria alla nostra vita e per purificar l'aria e per nutrirci e per ricrearci in

---

(1) Un simbolo molto gentile di questo genere ce l'offrono le ombre delle foglie sul terreno; quelle ombre che più di tutte attraggono l'attenzione per il loro gioco grazioso e la loro mutevolezza. Se tu le osservi, vedrai che le ombre non riproducono la forma delle foglie; ma che attraverso ad ogni interstizio la luce cade, a breve distanza, in forma di macchie rotonde od ovali; vale a dire che essa riproduce l'immagine del sole in un circolo od in una ellissi, a misura che discende verticalmente od obliquamente, ed a seconda della natura del terreno. Naturalmente i raggi del sole producono lo stesso effetto quando cadono attraverso ad una piccola apertura; ma le aperture tra le foglie sono le sole, si può dire, che mostrino il fenomeno ad un osservatore comune, o che ne attirino l'attenzione per la loro frequenza e lo inducano a ricercare qual simbolo possa esprimere rispetto al grande astro; e forse il fenomeno vorrà significare che anche allorquando l'apertura attraverso cui la terra riceve la luce è troppo ristretta per lasciarci vedere direttamente il sole, il raggio di luce che penetra, ove discenda dritto da Lui, porterà con sè la Sua immagine.
N. d. A.

qualunque angolo della terra, — apprenderai, dico, ciò che queste piante e queste foglie vogliano insegnarci allorchè stiamo contemplandole, e leggendo od ascoltando il loro dolce linguaggio, scritto o parlato per noi, non a paurose lettere nere, od in sentenze oscure, ma in un bel verde e in forme ombrate di parole ondeggianti, e nella vivace fioritura di uno spirito olezzante, e nei dolci susurri di una saggezza discreta e di una morale scherzosa.

217. Ed ora lascio, sebbene molto a malincuore, il bosco; e bisogna pur lasciarlo, altrimenti oggi non comporremo più nessun dipinto.

Questa legge dell'irradiamento, adunque, rinforzando l'unità d'azione col far sorgere le varie parti del soggetto da un dato punto o con lo indirizzarle ad un punto dato, è forse quella, che più di tutte le altre leggi della composizione contribuisce alla bellezza dei raggruppamenti delle varie forme. Le altre leggi contribuiscono a dare efficacia ed interesse a questi raggruppamenti; ma la legge dell'irradiamento è necessaria affinchè siano belli. Ad essa ubbidiscono costantemente i grandi pittori nel disporre le varie masse; cercando però con molta cura di nasconderne l'autorità, come nella legge del predominio; onde il punto a cui si dirigono le linee della curvatura principale è molto spesso assai fuori del quadro.

Talvolta, tuttavia, per dar risalto al valore di qualche oggetto principale, ad esso si fa concorrere tutto un sistema di curve; ed allora la legge diventa abbastanza palese.

218. Così nell'esempio che ho portato, siccome l'oggetto principale, come abbiamo già veduto, è la

torre del ponte, Turner ha fatto partire il suo sistema di curvatura dal sommo di essa torre, come puoi vedere confrontando la fig. 34, a pag. 211 con la fig. 32, a pag. 200. Una curva congiunge le due torri ed è continuata, passando pel dorso della figura che siede sul monticello, nel pezzo di trave incurvato. Questa è una curva di delimitazione molto importante; e Turner ne ha disegnato una parte considerevole, mediante lo spigolo del trave, con molta cura, e poi ha guidato l'occhio alla fanciulla seduta per mezzo di alcune macchie bianche e coi segni di una cresta del monticello; cosicchè è impossibile non vedere il passaggio alle sommità delle torri segnato da questa curva.

219. Vicino a questa parte un'altra curva diligentemente disegnata per un mezzo pollice del suo percorso dal timone che giace sulla riva a sinistra, sfiora in seguito il cesto e le teste delle figure e conduce direttamente all'angolo della torre. I bordi di entrambe le barche dànno principio alle due curve seguenti, che s'incontrano nello stesso punto; ed in mezzo a tutte queste linee, come a collegarle, si prolunga nell'acqua l'immagine riflessa della torre.

220. A questo primo sistema di curve è subordinato un altro, che incomincia dal piccolo trave in croce all'angolo dietro il timone, continua ai piedi del monticello su cui siede la fanciulla, interrompendosi ad un tratto più in là (1); ma è ripreso dalla linea

(1) Nella figura più piccola (32) si vedrà che questa interruzione è cagionata da un carretto che discende giù al margine dell'acqua: e questo oggetto serve come punto

del margine dell'acqua, la quale conduce al piede del ponte e passando, nell'aspetto di ombre delicate, sotto gli archi (cosa che non può indicarsi facilmente in una figura così sommaria), va verso l'altra estremità del ponte. Questa è una curva di grandissima importanza, che indica come la corrente del fiume fosse veramente nel passato sotto gli archi grandi; mentre a testimoniare dell'antichità del ponte v'è una lunga lingua di terra formata o di macerie trasportate, o da qualche corrente minore; la qual lingua interruppe quella curva, e serve ora di approdo alle barche, e di imbarcazione delle mercanzie, di cui alcune balle ed alcuni pacchi giacciono in mucchio, proprio sotto la gran torre. Un pittore comune avrebbe messo questi pacchi da una parte o dall'altra; ma Turner sa far meglio: egli li adopera come di fondamento alla sua torre, accrescendone così l'importanza, come la base scolturata aggiunge ornamento ad un pilastro; ed aumenta assai l'aspetto dell'altezza della torre stessa col tracciarne la imagine molto in basso, nell'acqua più vicina allo spettatore.

Tutti i grandi compositori cercano di dare, in modo analogo, un appoggio alle loro masse verticali; vedrai che il Veronese, il Tiziano ed il Tintoretto mettono sempre le loro figure principali alle basi di

---

di partenza d'un altro sistema di curve che si porta alla destra del quadro, ma descritto in modo così confuso da non potersi facilmente rappresentare in contorno. E siccome non è necessario al nostro proposito attuale, esso fu tralasciato nella figura più grande, in cui la direzione della curva cui quel carretto dà origine è indicata solo dai tratti. *N. d. A.*

pilastri. Turner scoperse il loro segreto molto presto, come ci dimostra chiaramente la sua veduta di Torino da Superga, nell'Italia di Hakewell. La fig. 20 già proposta ad esempio per il disegno del fogliame, essendo pure un esempio dell'applicazione di questo principio, servirà a convincertene. In essa la verticale formata dalla pianta più grossa è continuata dalla figura del fattore; e quella prodotta da una delle piante più piccole, dal suo bastone. Le linee della massa interiore del cespuglio irraggiano, per la legge dell'irradiamento, da un punto dietro la testa del fattore; ma le loro curve estreme sono completate e ripetute, per la legge della continuità, dalle curve del cane e del fanciullo — e nota frattanto in queste curve un esempio importante dell'impiego di linee nere verso la luce — e tutte queste curve guidano più o meno l'occhio su verso destra, per portarlo finalmente al Torrione di Windsor, che è l'oggetto centrale del quadro, come la torre del ponte nella veduta di Coblenza. Il muricciuolo, su cui il fanciullo s'arrampica, serve a far contrasto, sia per la sua direzione e sia per il carattere, con quelle grandi curve; nel che corrisponde, per quanto è possibile, alla piccola lingua di terra nella veduta di Coblenza. E questo ci conduce alla scoperta di un'altra legge, di cui passiamo a discorrere particolarmente.

VI. **La legge del contrasto.**

221. Evidentemente il carattere di una cosa meglio apparisce per effetto del contrasto. Il riposo solo si può godere dopo la fatica; il suono perchè si possa

sentir chiaramente deve sorgere dal silenzio; la luce è fatta manifesta dall'oscurità, l'oscurità dalla luce; e così in tutte le cose. E nel campo dell'arte ogni colore ha un colore contrario, il quale, se gli è collocato vicino, gli darà maggior risalto, che non ogni altro; così pure ogni forma od ogni linea può esser fatta più cospicua da una forma od una linea di natura contraria, che le sia collocata vicino; una linea curva fa contrasto ad una retta, una forma massiccia ad una snella, e così via; ed in un buon lavoro il contrasto raddoppia il valore che un dato colore od una data forma avrebbero per sè soli (1).

Ma anche in questo caso, l'impiego troppo palese dell'artifizio renderebbe volgare il dipinto. I grandi pittori non ammettono ordinariamente, ed in modo molto visibile, il contrasto violento. Essi introducono il contrasto furtivamente ed attraverso delle delicate trasformazioni, facendo in modo che si riveli alla mente come una sorpresa, ma non come un colpo (2).

222. Così nella roccia di Ehrenbreitstein, fig. 35, la corrente principale delle linee è rivolta in giù, in una curva convessa; ma ad un tratto, alla torre più

---

(1) Se ti è dato di vedere l'incisione di Dürer rappresentante un trofeo d'armi con un cranio nello scudo, nota il valore dato alle curve concave ed alla punta acuta dell'elmetto dal fogliame convesso posto intorno ad esso di fronte; ed il contrasto del bianco dello scudo, con le ricche pieghe della cotta. *N. d. A.*

(2) Turner non contrappone mai, per quanto mi ricordi, una luce forte ad una oscurità piena, senza l'intermediario di qualche tinta. I suoi soli non si coricano mai dietro le montagne oscure senza un velo di nubi sopra la cresta delle montagne. *N. d. A.*

bassa, esse sono arrestate da una serie contraria di strati che si dirigono quasi in linea retta contro di essi. Questa forza contraria si contrappone e dà rilievo alla grande curva; ma più in giù è messa in armonia con la medesima da una serie di linee irradianti, che prima simpatizzano con la linea obliqua, poi gradatamente si fanno più ripide finchè vengono ad incontrare e ad unirsi con la traiettoria della gran curva.

Nessun passaggio da un gruppo all'altro, per quanto debba essere monotono, è introdotto da un buon artista *senza* una leggera contro-corrente di questa specie; ed i grandi compositori ne sentono così viva la necessità, che giungeranno perfino a riprodur male o non soddisfacentemente qualche oggetto, pur di dare maggior valore a quello che in altra parte abbiano fatto bene.

Nella versificazione di un buon poeta i così detti versi cattivi od inferiori non sono tali perchè egli non abbia saputo far di meglio; ma perchè egli s'accorge che se tutti i versi fossero egualmente perfetti, non si sentirebbe più, qua e là, la perfezione; se tutti fossero ugualmente melodiosi, la stessa melodia finirebbe per stancare; ed egli a proposito introduce il verso stentato o discordante, affinchè la frase principale possa poi sentirsi in tutta la sua sonorità, ed il verso da lui scelto in tutta la sua dolcezza. Ed in pittura gli artisti d'ordine inferiore guastano il proprio lavoro col voler rifinir troppo ogni cosa che loro sembri bella; mentre il grande pittore ce ne dà giusto quel tanto che possa recar diletto, non dimenticando di procurare anche il diletto di natura opposta al primo, o di misura inferiore; e così dalla colorazione ricca, complessa,

squisitamente elaborata, passa ad una colorazione leggera e pallida e semplice; egli dipinge per un minuto o due con decisione ferma, poi ad un tratto, penserebbe l'osservatore, diventa trascurato; ma egli non è trascurato; chè anzi non avrebbe potuto *prendere* una maggior decisione in quel momento; ed ha dato giusto quello che doveva dare. Egli dipinge per un largo tratto della sua tela delle forme che non potrebbero esser arrotondate e fuse più delicatamente
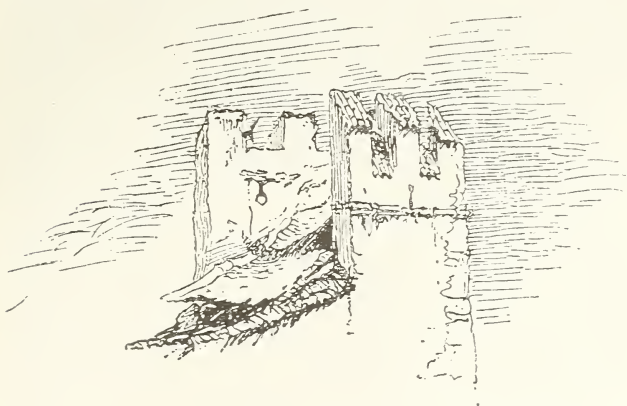
Fig. 48.

e ad un tratto, crederesti per un capriccio, ti dipinge un pezzo frastagliato e secco come un prugno sfrondato. Non v'ha forse, nella storia della pittura, esempio più squisito di contrasto di quello offerto dalla punta di saetta che s'immerge acuta nel fianco candido e tra le chiome fluenti dell'Antiope del Correggio. Ed è veramente singolare come un leggerissimo contrasto basti talvolta a rendere interessante tutto un gruppo

di forme, che altrimenti non meriterebbe alcuna attenzione.

Ad esempio, questa cima di vecchia torre, fig. 48, presenta un complesso di parti abbastanza pittoresche, con quelle tegole e quelle pietre e quel tetto spiovente; ma tutto questo complesso di cose non sarebbe soddisfacente ove mancasse quell'anello di ferro sul muro di dietro, il quale anello con la vigoria della sua linea nera e *circolare* si contrappone precisamente alla squadratura ed al carattere angolare dei merli e del tetto. Prova a disegnare la torre senza quell'anello, e vedrai qual differenza d'effetto ne risulterà.

223. Una delle applicazioni più importanti della legge del contrasto avviene allorchè combinandola con la legge della continuità, si produce un'interruzione inaspettata, ma graziosa, nella sequela di cose. Questo artifizio ricorre sempre nella musica, come pure nella buona miniatura; ed invero uno dei caratteri più acuti dello stile dei bei periodi di quest'arte è costituito dal modo in cui si introducono delle piccole sorprese di varietà nello sviluppo di un fregio, o nel concatenamento di un disegno ornamentale.

Prendiamo, ad esempio, un fregio tra due colonne di scrittura di un manoscritto del principio del sec. XIV; al primo sguardo ci sembra tutto uguale da capo a fondo; composto cioè d'un viticcio serpeggiante, con l'alternativa di una foglia azzurra e di un bocciuolo scarlatto. Ma esaminando il fregio, noi vediamo, in osservanza della legge del predominio, che a quasi mezza via v'è una gran foglia scarlatta invece di un bocciuolo, la quale costituisce come il centro di tutto il fregio; ed osservando l'ordine delle foglie, noi lo

vedremo variato con grande cura. Suppongasi che A indichi un bocciuolo scarlatto, *b* una foglia azzurra, *c* due foglie azzurre sopra uno stesso gambo, *s* un gambo senza foglie, ed R la grande foglia rossa: cominciando dal fondo l'ordine procede in questo modo:

b, b, A; *b, s, b*, A; *b, b*, A; *b, b*, A; e pensiamo che si debba seguitare ad aver due *b* ed un A per tutto il fregio; invece, ad un tratto, l'ordine diventa *b*, A; *b*, R: *b*, A; *b*, A: *b*, A; parrebbe che debbasi continuare ad aver *b*, A; invece no, e qui l'ordine si cambia in *b, s; b, s; b*, A; *b, s; b, s; c, s; b. s; b, s;* e crediamo che senza dubbio debba continuare ad essere *b, s;* invece a questo punto l'ordine corre presto alla fine con un rapido *b, b*, A; *b, b, b, b!* (1). Molto spesso, tuttavia, il miniatore si contenta di *una sola* sorpresa, ma io non ho mai visto un buon fregio miniato senza che ne avesse almeno una; ed un buon pittore non introdusse mai nessuna sequela di nessuna specie ne' suoi dipinti senza un improvviso cambiamento in qualche parte. Ve n'è una graziosa nella veduta di Roma con una balaustrata nel piano innanzi (2), di Turner, nella raccolta " l'Italia „ di Hakewell; quel balaustro rovesciato, che lascia vedere attraverso la breccia per tal modo formata, la via sottostante, basta a render bella tutta la composizione, che altrimenti sarebbe stata pesante e senza senso.

224. Se tu riguardi alla fig. 48, vi scorgerai, nella

(1) Questa descrizione è tratta da un ms. dei Decretali di Gregorio, del 1300 circa, di mia proprietà. *N. d. A.*

(2) Che, per la serie dei balaustri, rappresenta la legge della continuità. *N. d. T.*

disposizione dei merli, un esempio semplice dell'impiego di un simile elemento di varietà. Tutta la cima della torre, sebbene realmente formata di tre lati di un quadrato, colpisce l'occhio come una serie continuata di cinque masse. Le prime due a sinistra, piuttosto squadrate e bianche, poi le altre due più alte e più ricche, mostrando esse i tegoli nel loro pendìo. Ma entrambi questi gruppi essendo a coppie, le loro serie sarebbero troppo monotone, perchè la differenza loro fosse abbastanza gradevole; e perciò l'ultimo merlo è alquanto più alto dei primi due, ed un po' più basso degli altri due, e di forma differente dagli uni e dagli altri. Coprilo col dito, e vedrai come gli altri risulteranno insipidi e volgari.

225. Questa figura presenta molte altre dimostrazioni delle leggi di cui siam venuti discorrendo. Così tutta la forma complessiva della massa dei muri essendo squadrata, era necessario, sempre per il contrasto, di darle un contrapposto non solo con l'elemento di curvatura offerto dall'anello e dalle linee del tetto sottostante, ma altresì con quello dell'acutezza. Di qui il diletto che l'occhio ricava dalla punta sporgente del tetto. Anche, siccome i muri sono spessi e robusti, è bene cercare nella debolezza il contrasto alla loro forza; e per questo ci piace la manifesta decrepitezza di quel tetto che si sprofonda tra di essi. Siccome tutta la massa è quasi bianca, noi abbiamo bisogno di un'ombra che in qualche parte faccia contrasto; ed eccola, sotto il nostro tetto cadente.

Quest'ombra insieme coi tegoli del muro sottostante, forma un'altra massa acuta che risponde alla precedente, in obbedienza alla legge della ripetizione. Copri

col dito quest'angolo inferiore, e vedrai come l'altro apparirà brutto.

E che vi sia un accenno alla legge della simmetria, sebbene tu non riesca quasi a trovarne traccia qui, lo dice il sentimento che si prova a riguardare i merli; poichè un effetto piacevole produce la contraria inclinazione delle loro sommità, che da una parte vanno in giù, a sinistra, dall'altra in giù, a destra.

Tanto meno poi crederai che in questo disegno faccia capolino la legge dell'irradiamento; ma se tu fai centro della punta estrema a sinistra dell'ombra nera, e segui prima la curva bassa della grondana del muro, continuandola ti condurrà alla punta del cornicione della torre; segui la seconda curva, cioè la cresta dei tegoli del muro, ed essa andrà a raggiungere la sommità del merlo a destra; poi traccia una curva dalla punta più alta del merlo d'angolo a sinistra (del muro in avanti) facendola passare per la punta del tetto e della sua eco oscura; e vedrai come tutta la sommità della torre irradii da questa punta scura che è più in basso. E ad impedire che queste curve principali diventino troppo evidenti, esse sono incrociate da altre curve. Segui la curva della parte superiore del tetto: essa ti condurrà alla cima del merlo più alto; e le pietre accennate all'angolo a destra della torre sono più allargate in fondo, ad esprimere, per quanto possano delle pietre irregolari, una specie di simpatia con l'andamento generale delle curve da sinistra a destra.

226. Tu stenterai a credere, da principio, che tutte queste leggi siano veramente applicate in una composizione così insignificante. Ma, progredendo nello studio, t'accorgerai che ad esse e ad altre molte ubbidiscono

i grandi compositori in ogni lor *tocco* (1): che non v'ha tratto della loro matita che non sia guidato deliberatamente ed in venti guise diverse alla volta per questi scopi; e che riguardo al proposito di raggiungere lo scopo prefisso, v'è tanta differenza tra un grande compositore che sa dominare i suoi colori, ed un pittore comune che si lascia confondere da essi, quanta corre tra un generale che dirige la marcia di un esercito, ed una povera vecchierella sballottata dalla calca.

VII. La legge dello scambio.

227. Connessa intimamente alla legge del contrasto è una legge che rafforza l'unità di cose opposte, col dare a ciascuna una parte del carattere dell'altra. Se, ad esempio, tu dividi una targa in due masse di colore

(1) Più *per istinto*, s'intende, che per una chiara nozione di queste leggi, cui l'artista *voglia* deliberatamente applicare; anzi, se così fosse, assai facilmente egli cadrebbe nel manierato. Ed un modo per cui l'artista applica istintivamente le leggi della composizione consiste nella *ricerca del motivo*, nel non soffermarsi cioè ad una scena qualunque della natura (per non parlare che del paesaggio), ma nel cercare quella scena che dovrà sembrargli particolarmente bella, e che sarà tale solo in quanto a costituirla concorrano le varie leggi della composizione. E nell'esecuzione, il *genio* dell'artista rafforzando od attenuando in varia guisa il potere di queste leggi, senza tuttavia apportare un cambiamento sensibile ed arbitrario al motivo scelto, ma *interpretandolo* fedelmente, ne trarrà un capolavoro, mentre un altro, pur *copiandolo* con esattezza non ne ricaverebbe opera capace di destare una speciale commozione. *N. d. T.*

da cima a fondo — mettiamo di azzurro e di bianco, e metti una sbarra, o la figura di un animale parte nell'uno e parte nell'altro campo, vedrai che sarà piacevole all'occhio aver tinta d'azzurro la parte dell'animale che viene sul campo bianco e di bianco quella che viene sul campo azzurro. Questo si fa nell'araldica in parte per ragione di chiarezza, ma soprattutto per il diletto che produce l'alternativa dei colori; dacchè nell'ornamentazione questo principio è, nelle epoche di buon gusto, costantemente seguìto.

228. Talvolta quest'alternativa non è altro che una inversione di contrasti; come avviene quando, dopo che il rosso è stato per un tratto da una parte, e l'azzurro dall'altra, il rosso passa dalla parte dell'azzurro, e l'azzurro dalla parte del rosso. Tale specie di alternativa si riscontra, in questa forma semplice, negli stemmi divisi in quattro quarti; in quelli più elaborati i colori si portano l'uno nell'altro soltanto a piccoli pezzi, ed essi risultano come se fossero incastrati insieme.

Uno dei più curiosi fenomeni che ti avranno colpito ne' tuoi studi dal vero a chiaroscuro, è quell'aspetto quasi di artificio voluto con cui la Natura produce di questi contrasti per alternativa; ed è tanto lo studio ch'essa adopera nel rendere oscuro un tronco d'albero proprio nella parte che si profila contro il cielo chiaro, mentre getta la luce precisamente nella parte che si trova contro una montagna oscura, e con cui similmente tratta tutte le sue masse d'ombra e di colore, che se tu la segui fedelmente, chiunque guarderà il tuo disegno con attenzione sarà indotto a credere che tu abbia inventato gli scambi più artificiosamente e

fantasticamente deliziosi di ombra e di luce che mente umana possa immaginare.

229. E simbolicamente questa legge c'insegna come nature d'indole opposta possano aiutarsi e rinforzarsi con lo scambio vicendevole, e nella maggior misura possibile, delle facoltà a ciascuna specialmente impartite.

VIII. La legge della consistenza.

230. Bisogna però ricordarsi che il contrasto mentre mette in evidenza il *carattere* delle cose, molto spesso ne attenua od attutisce l'efficacia. Una quantità di oggetti bianchi può apparire veramente bianca per il contrasto di una cosa nera; ma se noi volessimo avere tutta la forza della loro bianchezza accumulata, l'oggetto nero potrebbe essere di serio imbarazzo. Così, mentre il contrasto mette in evidenza le cose, l'unità e l'affinità le fanno valere, concentrando l'efficacia di parecchie in una massa. E non soltanto nell'arte, ma in tutte le pratiche della vita la saggezza dell'uomo è di continuo rivolta a conciliare questi opposti sistemi di mettere in evidenza, od adoperare le facoltà di cui dispone. Con la varietà egli dà ad esse piacevolezza, e con la consistenza, valore; cambiando egli si ricrea; perseverando si fortifica.

231. Onde molte composizioni mirano a colpire lo spettatore più con la somma del colore o della linea, che non coi contrasti dell'uno o dell'altra; molti bei quadri sono dipinti quasi esclusivamente in varie tonalità di rosso, o di grigio, o di giallo, così da impressionar subito per la loro abbondanza di splendore, o di vivacità, o di tenera freddezza, mettendo in evi-

denza queste qualità solo con un leggero e delicato impiego del contrasto. Lo stesso per la forma; talune composizioni riuniscono insieme delle forme massiccie e ruvide, altre delle forme snelle e graziose, con poche interruzioni di linee di carattere opposto.

E generalmente queste composizioni sono assai più elevate di quelle che in sè riuniscono elementi più svariati. Esse narrano una storia particolare ed eccitano un determinato sentimento, mentre le composizioni complesse piacciono puramente all'occhio.

232. Questa unità o larghezza di carattere si riscontra generalmente nelle opere de' maggiori artisti; ogni loro quadro ha un fine proprio. Noi non vediamo nello stesso dipinto la tonalità chiara messa contro la fosca, e delle forme dure contro delle morbide, e dei passaggi alti contro dei bassi; ma abbiamo il quadro vivace coi suoi tratti delicati di mestizia; il quadro cupo col suo semplice raggio di luce; il quadro severo con un solo gruppo dolce di linee; il dipinto morbido e calmo con solamente un angolo di roccia da un lato, e così via. Donde la varietà nell'opera loro e nello stesso tempo la potenza d'effetto di questa.

L'azione di questa legge, tuttavia, si esercita nella maggior misura sulle masse separate, ossia sulle parti principali di un quadro; il carattere di tutta la composizione potrà essere rotto o vario, ma le sue parti debbono per certo tendere ad aggregarsi saldamente, ad aver consistenza tra di loro. Allo stesso modo che un esercito può agire contemporaneamente in parecchi punti, ma solo a condizione che in qualche luogo sia costituito in masse regolari, e non sia tutto sparpagliato in piccoli gruppi da scaramuccia; così un quadro

può esser vario ne' suoi caratteri, ma deve in qualche parte essere unito e coerente nelle sue masse.

I buoni compositori associano sempre i loro colori in grandi gruppi; collegano insieme le loro forme con delle linee che le circondino, e mantenendo con varî mezzi ed espedienti quella che essi stessi chiamano " larghezza „, vale a dire una grande accolta delle cose tra di loro affini, nello stesso posto; e cioè ammassando luce alla luce, oscurità all'oscurità, colore al colore. Ma se ciò si facesse con lo introdurre delle luci false o dei falsi colori, il principio diventerebbe assurdo e mostruoso; l'abilità del pittore consiste nell'ottenere la larghezza disponendo razionalmente i suoi oggetti; non nello adoperarli forzatamente od a capriccio. È facile dipingere una cosa tutta bianca ed un'altra tutta nera o bruna; ma non è facile collegare tutte le condizioni per ottenere il bianco in un sito ed il bruno in un altro, naturalmente.

Lo studio fedele del vero, tuttavia, basterà per procurarti in misura sufficiente questa qualità della larghezza; la Natura è sempre ampia; e se tu dipingi i suoi colori ne' loro giusti rapporti, tu li dipingerai in masse nobili e maestose. Se il tuo lavoro ti sembra frammentario e disperso, non è solo perchè sia mal composto, ma, molto probabilmente, perchè è falso.

233. La qualità opposta della larghezza, e cioè quella della divisione o dispersione di luce e di colore, ha, per il contrasto, un certo fascino, ed i buoni compositori se ne valgono qua e là ottenendo un effetto squisito (1). Tuttavia non è questa dispersione per sè

(1) Una delle più maravigliose composizioni del Tin-

sola, la vera fonte del piacere che si prova; bensì l'ordine che si scorge presiedere a tutte queste parti disperse: non è la moltitudine, per sè stessa, ma la costellazione della moltitudine. Le luci rotte e sparse nell'opera di un buon pittore errano come i greggi sulle montagne, sotto la continua vigilanza del pastore, parlando di vita e di pace; le luci sparse di un pittore da poco cascano sul quadro come chicchi di grandine, capaci solo di recar danno, senza nemmeno avere, come la vera grandine, la facoltà di sciogliersi presto.

IX. La legge dell'Armonia.

234. Quest'ultima legge, strettamente parlando, non è tanto elemento di composizione, quanto elemento di verità; ma essa deve servir di guida alla composizione, ed è perciò che a buon proposito se ne deve parlar qui.

Un buon disegno è, come abbiamo veduto, un *riassunto* della scena naturale; tu non puoi rappresentare tutto quello che vorresti, ma è giocoforza rimanere al disotto della potenza e della ricchezza della Natura. Ora, supponi di non avere nè i mezzi, nè il tempo necessarî per ottenere nella sua intensità la colorazione della scena che vuoi riprodurre, ma che tu sia costretto a dipingerla più debolmente.

---

toretto a Venezia si presenta come un campo di cremisi attenuato con fiocchi sparsi di giallo d'oro. Le nubi più alte nei cieli più belli debbono gran parte del loro effetto all'essere infinitamente sparse; ma sparse tuttavia con un ordine ben determinato. *N. d. A.*

Se rendi tutti i colori più deboli in proporzione, come se una quantità uguale di tinta fosse stata portata via da ciascuno di essi, tu otterrai tuttavia una riproduzione armonica, sebbene non efficace nello stesso grado, del vero. Ma se tu indebolisci i colori sproporzionatamente, facendo alcune tinte quasi intense come nel vero, e lasciando le altre assai più indebolite, tu non riuscirai affatto a dare un'idea giusta della scena. Nè tu potresti dire al riguardante: " Imagina tutti questi colori un po' più carichi, ed avrai la scena reale „. Per quanto egli mentalmente aggiunga o sottragga di colore, vi sarà pur sempre qualcosa di falso. Il dipinto manca d'armonia.

235. Ti accadrà però molto più spesso di dover oscurare tutto il sistema de' colori, che non di doverlo rendere più chiaro. Ricorderai che ne' tuoi primi studi di colore dal vero, dovevi lasciar in bianco (come la carta) i passaggi di luce troppo forti per poter essere imitati. Ma per completare il dipinto bisogna mettere del colore anche in quegli spazî; ed allora gli altri colori si devono rendere più oscuri, in giusta relazione con essi. Se abbassi tutti questi colori in proporzione, sebbene tutta la scena diventi più oscura del vero accadrà solo come se tu guardassi il vero in una luce più bassa; ma se tu abbassi solo alcune tinte lasciando le altre senza abbassarle proporzionatamente, la pittura sarà disarmonica e non darà l'impressione della verità.

236. Nel fatto però non è possibile abbassare *tutti* i colori tanto da dar rilievo ai lumi nel loro grado naturale; volendo ottener ciò, non faresti che ridurre la maggior parte dei tuoi colori in una gran massa

di varia oscurità; ma si possono abbassarli armoniosamente ed anche più in talune parti del dipinto che non in altre, così da mostrar rilevato in modo sensibile quel lume che tu voglia. Nelle pitture bene armonizzate ciò si ottiene abbassando gradatamente la tonalità del dipinto verso le parti più chiare, senza abbassarla sostanzialmente nelle parti molto oscure; cosicchè tali dipinti tendono piuttosto a presentare grandi masse di mezze tinte. Ma l'essenziale in questa operazione è di abbassare le singole tinte senza sporcarle ed annerirle. È facile abbassare la tonalità del dipinto col passarvi su del grigio o del bruno; ed è facile vedere l'effetto del paesaggio, quando i suoi colori sono per tal modo sporcati dappertutto di nero, servendosi dello specchio nero, una delle più pestilenziali invenzioni che per falsificare la Natura e degradar l'arte sian venute tra le mani d'un artista. Ma qui non si tratta punto di rendere più oscuro un giallo chiaro, col mescervi insieme del grigio, ma di rendere più intenso il semplice giallo; non di oscurare il cremisi mescolandovi insieme del nero, ma di far più intenso e più ricco il cremisi; l'effetto richiesto dovrebbe così esser simile a quello che si otterrebbe riguardando il paesaggio reale attraverso ad altrettanti vetri del colore dei vari oggetti del vero, ma un po' più bassi di tono. E siccome non si può riguardare la scena naturale dietro questi vetri, tu devi immaginarti la cosa durante il tuo lavoro; e cioè tu puoi mettere dell'azzurro più intenso per l'azzurro chiaro, del giallo carico per il giallo chiaro, e così via, nella proporzione dovuta, e potrai dipingere nell'intensità di tinta che vuoi; e allora il tuo lavoro sarà della maniera del Tiziano, e non del Caravaggio o

dello Spagnoletto o di alcun altro dei pittori schiavi del nero (1).

237. Supponendo che quelle scale di colore ch'io ti dissi di prepararti per comprendere i rapporti dei colori rispetto al grigio, fossero esatte ed abbastanza numerose, tu per ottenere una tonalità più bassa per ogni data massa di colore, non avresti da far altro che sostituire corrispondentemente alla tinta di ogni massa la tinta che nella scala si trova più intensa di tanti gradi quanti ne vuoi; e cioè, se tu volessi abbassare tutto di due gradi, non avresti che da sostituire al giallo n. 5, il giallo n. 7; ed al rosso n. 9, il rosso n. 11, e così via, se le tinte di ogni oggetto che si trova in Natura non fossero troppo numerose, e le loro gradazioni troppo delicate, per rendere effettuabile un procedimento così meccanico. Se poi tu disponi bellamente un gruppo di colori e vi passi sopra una tinta grigia, vedrai allora come si presenti la Natura nello specchio nero. Disponi invece lo stesso gruppo di colori con le tinte più intense di cinque o sei gradi (secondo le scale suddette); esso ti mostrerà come la Natura venga rappresentata da un Tiziano.

238. In questa materia però tu potrai ritrovare la giusta via solo lavorando dal vero.

Il miglior soggetto che all'uopo possa servirti da principio sarà un grosso e bel tronco d'albero ve-

(1) Molte altre parti di questo argomento, e specialmente per quanto si riferisce all'ideale della pittura, sono trattate nel vol. IV, cap. III dei “ Modern Painters „.
N. d. A.

duto contro il cielo azzurro con qualche nube bianca. Dipingi le nubi nella tinta bianca giusta e delicatamente digradata, poi dà al cielo con vigoria la sua tinta azzurra, portando bene in avanti le nubi: infine dipingi il tronco e le foglie scure contro il cielo, ma di quel verde scuro e di quel bruno colorito che tu riscontrerai in essi. Procedi in seguito a studi più complicati, col ragguagliare prima diligentemente i colori secondo il vecchio metodo; poi col rendere più intenso ciascun colore, pur conservandogli sempre la propria tinta, e badando a mantenere la verità dei rapporti soprattutto nel cambiamento dei colori che sono connessi l'uno con l'altro, come nelle parti in luce e quelle in ombra dello stesso oggetto. Poichè si ottiene l'aspetto ed il sentimento dell'armonia assai più con l'esattezza con la quale si osserva il rapporto dei colori nelle parti in ombra e nelle parti in luce, e l'influenza modificatrice dei riflessi, che non con la sola diligenza apportata nell'aggiungere intensità ai singoli colori.

239. Quest'armonia delle tonalità, come generalmente la si chiama, è la più importante di quelle che debba osservare l'artista. Ma in un quadro v'è ogni sorta d'armonie, a seconda del suo modo di produzione. V'è anche un'armonia del tocco. Se tu dipingi una parte del quadro rapidamente e vigorosamente, ed un'altra parte con lentezza e con minuzia, ognuna, presa separatamente, potrà esser buona; ma considerate insieme non s'accorderanno bene; il complesso sarà senza effetto e senza valore; mancherà d'armonia. Similmente se ne dipingi una parte sotto una luce viva in una giornata calda, e l'altra sotto una luce grigia

in una giornata fredda, sebbene entrambe riproducano la luce del sole ed entrambe, per sè stesse, siano bene intonate, con le ombre relative esattamente proiettate, nessuna parte somiglierà alla luce, e l'una distruggerà l'effetto dell'altra, mancando esse d'armonia.

Questi sono esempi di discordanza evidenti; ma in ogni buona pittura v'è una manifestazione d'armonia troppo sottile per potersi definire; la quale consiste nel giusto ed armonioso equilibrio in cui l'artista disegna ogni cosa, in rapporto alla finitezza ed al colorito, ed alla tonalità, ed all'intensità di sentimento, ed alla maniera del tocco, considerati tutti insieme; senza che mai si permetta di slanciarsi con troppa enfasi in una data parte, od esalti una cosa a detrimento dell'altra, o senta vivamente in un posto e freddamente nell'altro.

240. Ti ho esposto tutte le leggi della composizione che mi parve potessero spiegarsi o definirsi; ma ve ne sono infinite altre che allo stato attuale delle mie cognizioni, non posso definire, ed altre che io non ispero poter mai definire; e sono le più importanti, e quelle che si collegano agli effetti più profondi dell'arte. Io spero, dopo avervi meditato sopra ancor più, di poterti spiegare talune delle leggi che si riferiscono alla nobiltà ed alla ignobiltà; quel carattere ignobile specialmente che noi chiamiamo “ volgarità „, ed il cui fondamento costituisce uno dei più curiosi argomenti di ricerca in quanto riguarda il sentimento umano. Altre leggi io non ispero di riuscir mai a spiegare: leggi d'espressione che destano semplicemente sensazioni semplici; ma, appunto per

questo, più potenti di altre leggi. Esse sono altrettanto inesplicabili quanto le nostre sensazioni corporee; poichè io credo che sia cosa altrettanto impossibile il dimostrare perchè una successione di note musicali (1) è dolce e patetica, come dev'essere stata quella che cantò Casella a Dante, e perchè un'altra successione è sciatta e ridicola, tale da poter solo adattarsi all'orecchio abbastanza lungo di Bottom (2), quanto il dimostrare perchè ci piaccia il dolce e ci spiaccia quel che è aspro.

La miglior parte di ogni opera grande è sempre inesplicabile: essa è bella perchè è bella, ed innocentemente piena di grazia: si schiude come la verzura della terra, o scende come la rugiada dal cielo.

241. Ma sebbene non possa dartene una ragione, tu puoi tuttavia renderti sempre più e più sensibile a queste qualità più elevate dell'opera d'arte con l'indirizzo che in genere imprimi al tuo carattere; e ciò specialmente riguardo alla scelta degli episodi: genere di composizione che in certa guisa è più facile che la disposizione artistica delle linee e del colore, ma in

---

(1) Nelle migliori disposizioni dei colori, il piacere prodotto dal loro modo di successione è affatto inesplicabile, nè può essere oggetto di ragionamento; ci piace precisamente come ci piace una melodia, ma non potremmo col ragionamento indurre una persona restìa a provarvi piacere, se non ne prova; e tuttavia anche nel colorito, come nella musica, vi è il giusto ed il falso, ed il buono ed il cattivo gusto. *N. d. A.*

(2) Si allude al noto personaggio del " Sogno di una notte d'estate " di Shakespeare, allorchè con testa d'asino passeggia cantando nel bosco. *N. d. T.*

ogni caso più nobile, perchè ispirata a sentimenti più profondi.

242. Ad esempio, nell'ultima vignetta dei Poemi di Rogers: " Datur Hora quieti „, l'aratro che si vede nel primo piano è là collocato per un triplice scopo. Il primo è di coincidere con la botta di luce che cade sul fiume e farla così più vivida per contrasto; ma qualunque altro oggetto scuro avrebbe fatto altrettanto. Il secondo, di ripetere, con le due braccia della stiva la cadenza del gruppo dei due battelli, e dare così una maggior espressione di riposo; ma due figure sedute avrebbero servito lo stesso. Il terzo scopo, ed il principale, ossia quello del sentimento, è di simbolizzare, giacendo esso abbandonato nel solco (mentre i battelli sono anch'essi ancorati, con le vele calate) il cessare del lavoro umano col finir del giorno. La stiva dell'aratro è la parte messa più in evidenza e la parte oscura più importante del disegno, perchè la coltivazione della terra fu imposta all'uomo per castigo; ma in pari tempo rende più viva la luce morbida del sole al tramonto, perchè il riposo è più dolce dopo la fatica. Queste immagini non ci sono presenti mentre guardiamo il disegno senza preoccuparcene; ma tuttavia senza che ce ne accorgiamo avvincono il sentimento ed aumentano, giusta le intenzioni dell'artista, l'impressione di malinconia e di pace.

243. Ancora, nella " Spiaggia di Lancaster „ che è una delle migliori tavole del *Liber Studiorum*, il fascio di luce che cade dal sole morente sulla marea avanzantesi, ricerca appunto qualche oggetto vicino al riguardante, e che per contrasto dia risalto al suo splendore. E l'episodio, che Turner in proposito ha

scelto, è l'avventarsi di un gabbiano adirato contro un cane, che gli latra contro, ritraendosi pronto allor che l'onda viene a lambirgli le zampe, e l'uccello a garrirgli a un palmo dal muso. L'ardire inatteso di questo gabbiano è il simbolo della collera dell'elemento su cui esso spazia — l'Oceano —, e ci avverte dell'avanzarsi della marea, precisamente come l'aratro abbandonato nel solco ci narrava del cessar delle fatiche giornaliere.

244. Tuttavia, il pensiero di un grande compositore si manifesta non tanto nella scelta dei singoli episodi, quali i sopra accennati, quanto nel sentimento che presiede alla composizione dell'intero soggetto. Un episodio può essere offerto dal caso, come un bel motto nell'intitolazione di un capitolo. Ma i grandi artisti compongono *tutti* i loro disegni in modo che un episodio serva ad illustrar l'altro, precisamente come un colore dà risalto all'altro. Un bell'esempio circa il modo di sentire di Turner, a questo riguardo, ce l'offre il suo quadro " Heysham „ della serie di Yorkshire.

Il soggetto è un semplice villaggio settentrionale, sulla spiaggia della baia di Morecambe; non un villaggio pittoresco nel senso comune della parola; non delle graziose finestre sporgenti, o dei tetti rossi, o dei rozzi gradini intagliati nella pietra, davanti alle porte delle rustiche case, o dei comignoli bizzarri; null'altro che una sola strada tra casupole la maggior parte coperte di strame e fatte di mota, disposte su di una linea piuttosto monotona, coi tetti così verdi di muffa che a tutta prima appena possiamo distinguere le case dai campi e dalle piante. La via del

villaggio è chiusa all'estremità da una porta di legno, che indica come il piccolo traffico ivi sia nella strada dietro di essa, e che dà al villaggio un po' dell'aspetto di una grande fattoria, in cui si abbia un pezzo di strada dietro il cortile. La strada che conduce a questa porta è tutta solcata di carreggiate e scende serpeggiando da un brutto tratto di collina tra due margini franati di una landa, la quale succede immediatamente ai pochi recinti che circondano il villaggio e che non meriterebbero neppure il nome di orti; una corda, con su alcuni panni listati di rosso e d'azzurro ed un camiciotto, è tesa fra i tronchi di alcuni magri salici; un *piccolissimo* ammasso di fieno ed un porcile appariscono di dietro alla casupola al di là di quei salici. Un carro pesante a due ruote, vuoto, tirato da una coppia di cavalli con enormi collari di legno, col carrettiere seduto neghittosamente al sole, di traverso sul cavallo di punta, se ne va lentamente a casa per l'aspra strada, volgendo l'ora del desinare. A capo del villaggio v'è una casa di aspetto più civile, con tre camini ed un abbaino sul tetto, il quale è a lastre di pietra, invece che di strame, ma tuttavia assai rozzo. Dessa è senza dubbio il presbiterio; da uno de' suoi camini esce un po' di fumo, il che non avviene da nessun altro del villaggio, e quel fumo esce dal camino più basso, al di dietro: evidentemente da quello della cucina, ed è piuttosto denso, per essersi acceso il fuoco da poco tempo. Poche centinaia di passi dal presbiterio, presso la spiaggia, v'è la chiesa, che si distingue dalle casupole solo per il suo campanile basso a due archi, di un'eleganza alquanto maggiore di quella che si potrebbe aspettare in simile villaggio; forse è di costru-

zione recente; ed al di là della chiesa, proprio in riva al mare, vi sono due frammenti di una torre di guardia, ritti sul loro spalto circolare, tutto consumato a spigoli e scanalature dal rincorrersi e trastullarsi su dei fanciulli del villaggio. Sul margine della landa, che forma il primo piano, stanno alcune vacche, ed il cane del carrettiere va abbaiando ad una di esse, maligna; la lattaia sta pascendo un'altra, una bella vacca bianca, che le volge la testa ripromettendosi una manata di fieno fresco che la fanciulla ha portato per essa nel grembiule azzurro, legato intorno alla vita; essa è ritta in piedi, col secchio sul capo, ed è certamente la civettuola del villaggio, come attestano il suo giubbetto pulito, e il bel sottanino listato sotto il grembiule azzurro, e le calze rosse.

Più presso a noi il vaccaro, scalzo, sta su di un lastrone di pietra (poichè il terreno è pieno di spini e non gradevole a piedi scalzi); — non possiamo sapere con certezza se sia un ragazzo od una fanciulla; può essere un ragazzo con un berretto sdruscito di fanciulla, od una fanciulla con un paio di calzoni laceri; probabilmente è il primo, ed il vecchio berretto gli serve evidentemente a parargli la vista dal sole, allorchè deve guardare alle vacche sparse per i fossati della sodaglia, mentre ora lo aiuta a meglio osservare la disputa della vacca maligna col cane, alla quale il nostro sguardo è portato dolcemente dalla linea inclinata del lungo bastone a cui s'appoggia il pastorello. Un po' a destra si sta ammucchiando il fieno, di cui la lattara s'è appunto empito il grembiule per la vacca bianca; ma il fieno è molto sparso e non lo si puo rastrellar bene a cagione delle pietre e lo si

deve spigolare come il grano; di qui la piccolezza del mucchio che si vede dietro i salici; ed una donna ne sta pigiando bene un fastello, in ginocchio contro lo spigolo del masso, per poterlo portar sicuramente alla carriuola senza perderne nulla pel cammino. Al di là del villaggio v'è una montagna rocciosa, tutta ricoperta di boscaglie, con alcune balze squadrate qua e là, che vagamente ammantate d'erba sul loro ciglio spiccano come altrettanti monticelli rossicci e muscosi contro il cielo, il quale, limpido e calmo e dorato come il muschio, s'incurva dietro la montagna alla volta del mare. Ed una casetta isolata mostra appena il suo tetto sulla cresta della montagna riguardando verso il mare; forse il figlio d'un pastore del villaggio è ora capitano, e volle là costruire, affinchè sua madre potesse per la prima vedere le vele del suo bastimento ogni volta che facesse ritorno alla rada. Poi sotto la montagna ed al di là della torre di guardia v'è l'azzurro mare, con le onde che vengono lentamente a sbattersi sulla spiaggia in lente curve; ombre di vapori e il scintillìo dell'acqua bassa sulla spiaggia biancheggiante si vanno alternando per miglia e miglia; ma non una vela, non una barca da pesca, non una macchia scura sul tranquillo orizzonte.

Giù in fondo le montagne del Cumberland appariscono, chiare nel pieno sole, con una luce rosata su tutte le loro balze.

245. Il lettore non può, io credo, rimanere insensibile alla squisita armonia di questa composizione e non rimaner tutto compreso dal fine che si propose il pittore, di darci l'impressione della vita incolta, sebbene tranquilla, della campagna, monotona come il succe-

dersi delle onde silenziose, paziente e tenace come le roccie; ma piena di pace e di salute e di tranquillità, e santificata dall'aria pura dei monti e dalla rugiada rigeneratrice del cielo, e che trascorre dolcemente tra giornate di lavoro e notti d'innocenza.

246. A tanta nobiltà di composizione solo può pervenire il genio naturale; tu non potresti col semplice studio comporre un tal motivo; vedendolo, potresti afferrarlo e fermarlo sulla carta, ma non mai inventarlo ed elaborarlo. E il saper scegliere tra i motivi naturali, quello che meglio possa servire all'espressione, dipende tutto dalla disposizione del tuo spirito; specialmente dal renderlo, con una vita solitaria, acutamente sensibile pur essendo tranquillo (1). La vita rumorosa d'oggidì è affatto contraria ad una vera percezione delle bellezze naturali.

Se tu vai nel Cumberland per ferrovia, ti fermi in un albergo frequentato, percorri quelle montagne in allegre brigate, per quanto possa dilettarti il tuo viaggio o la loro conversazione, tu non potrai mai sceglier bene un motivo pittorico, non saprai penetrarne profondamente nessuno. Prendi invece lo zaino ed il bastone, e dirigiti alla volta delle montagne a piccole tappe, — di sette od otto miglia al giorno — riposa nei graziosi alberghetti che sono per la strada,

(1) “ Acciocchè la prosperità del corpo non guasti quella dell'ingegno, il pittore ovvero disegnatore deve essere solitario, e massime quando è intento alle speculazioni e considerazioni, che continuamente apparendo dinanzi agli occhi dànno materia alla memoria di essere bene riservate. E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo... „. LEON. DA VINCI, *Tratt. d. Pitt.*, § 48. *N. d. T.*

od in quelli rozzi dei villaggi; poi prendi su per quella montagna che più ti attira, seguendo la valle o la costa a seconda che l'occhio desidera o il cuore ti guida, affatto disdegnoso della rinomanza o della voga di questo o di quel luogo, e di ogni altra cosa che un viaggiatore comune desideri di vedere o sia orgoglioso di fare. Non sforzarti mai di ammirare qualcosa allorchè non ne sei in vena; ma non distrarti da ciò che ti sembra bello, in cerca di meglio: ed a poco a poco le scene più profonde della natura ti si apriranno con una potenza sempre crescente di sensazioni; e la difficoltà non consisterà più nel cercare e comporre il soggetto, ma soltanto nello scegliere un solo, ed il più efficace, tra i tanti pensieri che ti si affolleranno nella mente; i quali pensieri naturalmente saranno nobili od originali in proporzione dell'elevatezza del carattere e della grandezza dell'ingegno; poichè il carattere della tua composizione deriverà non tanto dall'importanza data ai singoli disegni, quanto dalla educazione precedentemente imposta alle facoltà della tua mente. La semplicità della vita ti farà prediligere i motivi semplici e delicati; mentre le abitudini di una vita agitata e fastuosa ti porteranno ad amare i colori chiassosi e le forme manierate. Abituandoti ai confronti pazienti ed ai giudizi ponderati renderai in pari tempo preziosa l'arte tua e saggie le tue azioni; e la fiamma del nobile entusiasmo che verrà sempre più riscaldando l'animo tuo, si riverbererà in pari misura sulle opere delle tue mani.

Il tuo fedele
J. Ruskin.

INDICE

—

ERRATA-CORRIGE

A pag. 7, linea 3ª sotto la figura, invece di *copiare* leggasi: **coprire.**